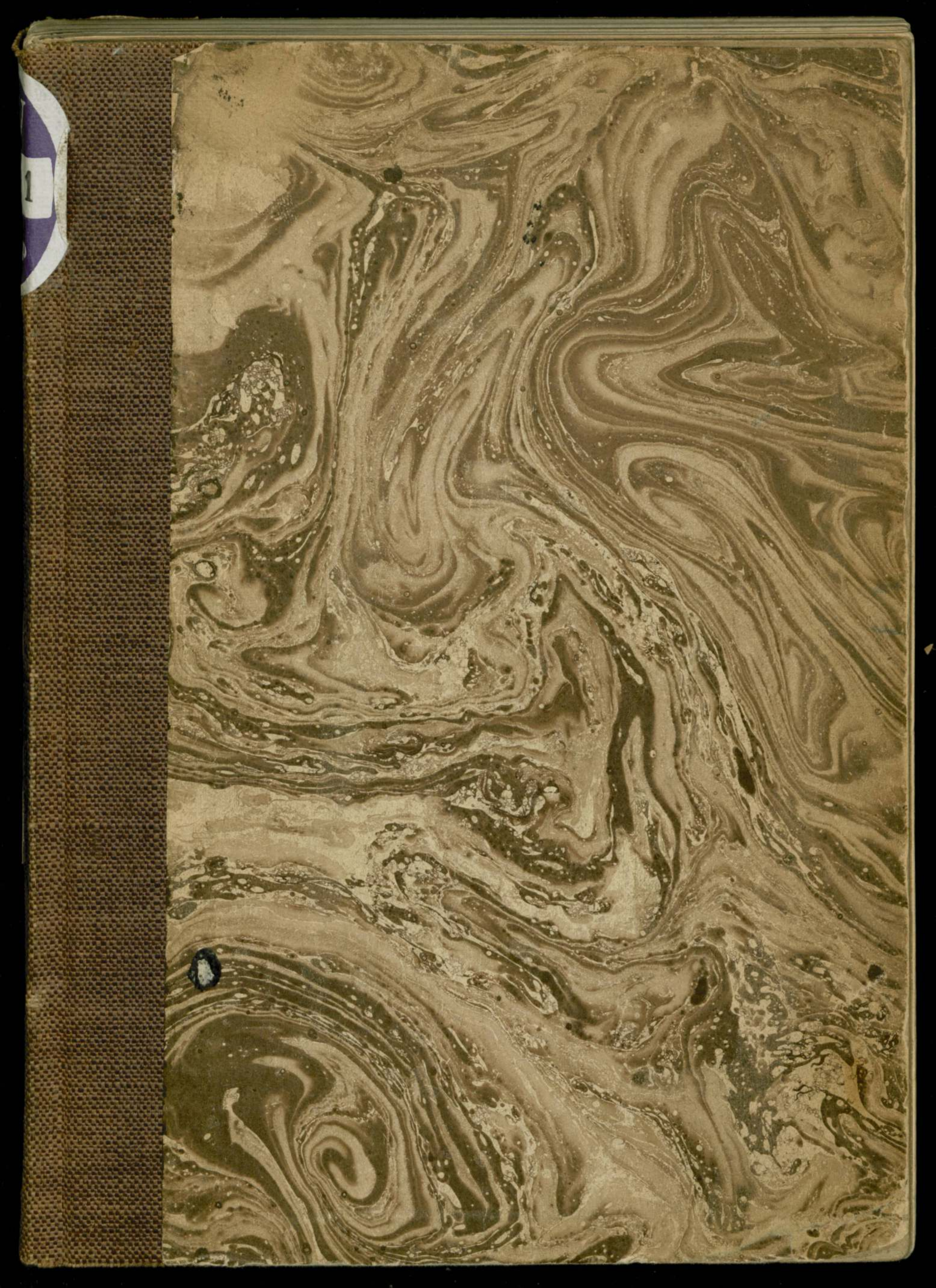

8°V
5901
Supp
GRANIER (J.): Le chant moderne.





JULES GRANIER
(du Conservatoire de Paris)

LE CHANT MODERNE

Étude analytique en deux volumes

PREMIER VOLUME { 1re partie : **De la voix.**
2e partie : **Prononciation.**

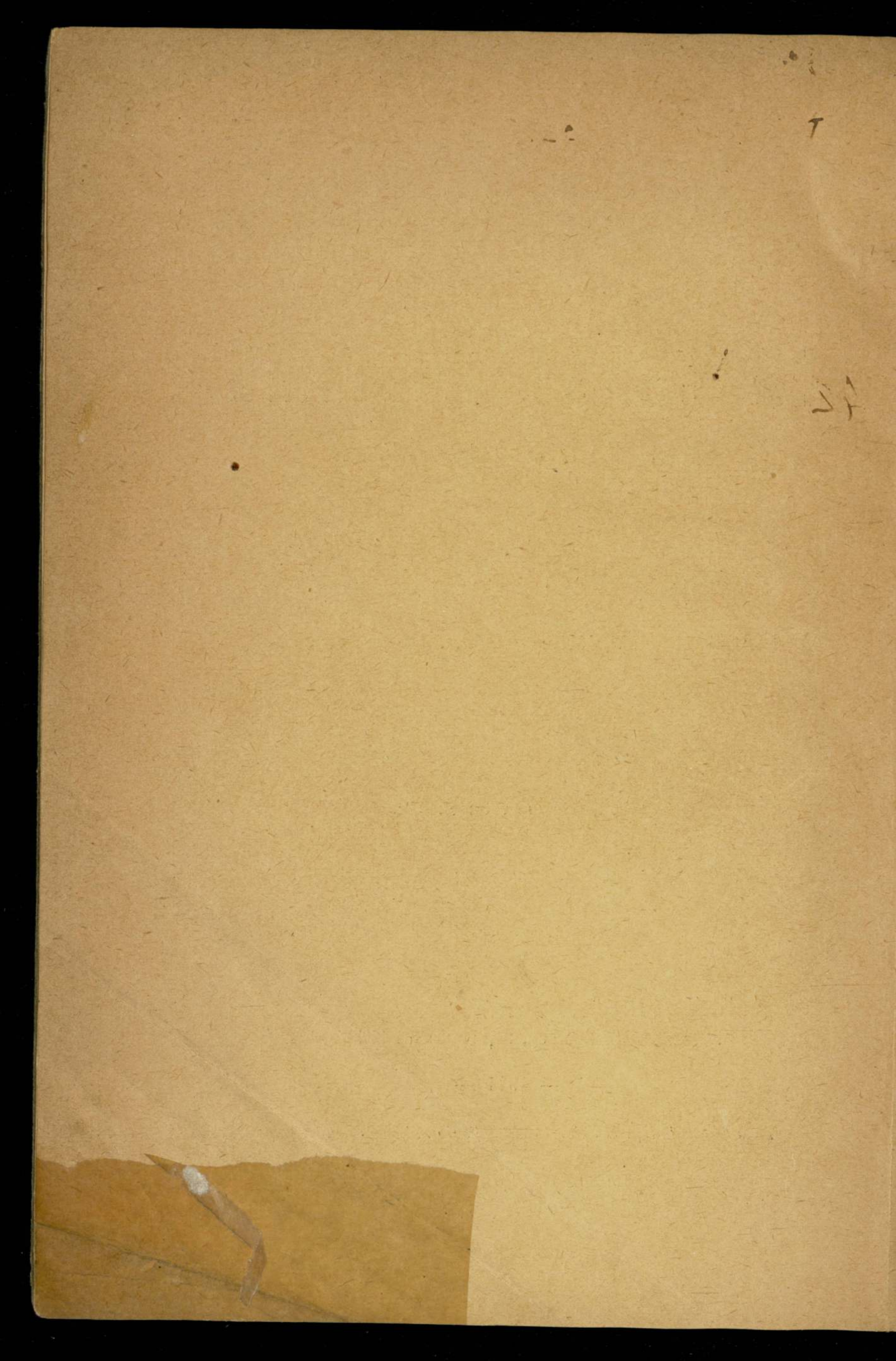
DEUXIÈME VOLUME : 3e partie : **De l'expression.**

Prix de chaque volume : 2 fr.



PARIS
J. HAMELLE, ÉDITEUR, 22, Boulevard Malesherbes.

— 1914 —



LE CHANT MODERNE

Jules GRANIER
(du Conservatoire de Paris)

LE CHANT MODERNE

Étude analytique en deux volumes

PREMIER VOLUME { 1re partie : **De la voix.**
2e partie : **Prononciation.**

DEUXIÈME VOLUME : 3e partie : **De l'expression.**

Prix de chaque volume : 2 fr.



PARIS
J. HAMELLE, Éditeur, 22, Boulevard Malesherbes.

Tous les exemples tirés des ouvrages suivants sont publiés avec l'autorisation des éditeurs.

Lucie,	avec l'autorisation	de	MM.	Grus.
Mignon,	»	»	»	Heugel et C°.
La Juive,	»	»	»	Lemoine.
Sapho,	»	»	»	Choudens.
Faust,	»	»	»	»
Le Cid,	»	»	»	Heugel.
Philémon,	»	»	»	Choudens.
Samson et Dalila,	»	»	»	Durand.
Prise de Troie,	»	»	»	Choudens.
Hamlet,	»	»	»	Heugel.
Mireille,	»	»	»	Choudens.
Walkyrie,	»	»	»	Schott.
Rigoletto,	»	»	»	Grus.
Sigurd,	»	»	»	Heugel.
Carmen,	»	»	»	Choudens.
Lakmé,	»	»	»	Heugel.
Salambo,	»	»	»	Choudens.

AVANT-PROPOS

Avant d'aborder le détail des conditions dans lesquelles doit se mouvoir le chant moderne, il est indispensable de préciser dans quel esprit cette étude sera faite. Pour cela nous devons examiner les changements essentiels qui se sont produits ou doivent se produire dans cet art par suite de l'évolution imprimée à la musique par les compositeurs du temps présent. On ne peut nier que le goût général du public aussi bien que des artistes a changé du tout au tout. Pendant la longue période où a triomphé l'Ecole italienne avec Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi dans sa première manière, les jugements ne voyaient guère, dans la musique de ces maîtres, qu'un prétexte pour faire valoir leurs moyens vocaux et ne se gênaient nullement pour introduire dans la plupart des morceaux des changements de leur cru qui, le plus souvent, défiguraient absolument la pensée initiale de l'auteur. Je n'en veux pour preuve que le livre que j'ai sous les yeux et dont le titre est particulièrement suggestif :

LE TRÉSOR DES CANTATRICES

Recueil de cadences, points d'orgue, traits, fioritures, changements et variations s'adaptant aux chefs-d'œuvre des écoles italienne et française.

Tout le monde trouvait cela naturel. De leur côté les professeurs de chant, à peu d'exceptions près, ne prisaient dans cet art que le côté purement matériel de la voix et n'apportaient leurs soins presque exclusivement qu'à faire filer des sons, vocaliser, chercher des émissions, les uns dans le nez, les autres dans la gorge, d'autres enfin je ne sais où. L'esthétique était une science à peu près inconnue et par conséquent très négligée. Ecoutez plutôt l'histoire

suivante qui, par tradition, circulait dans les écoles de chant et que les professeurs et les méthodes citaient avec admiration.

On racontait qu'au siècle dernier, le chanteur Cafarelli, s'étant mis sous la direction de Porpora, le célèbre professeur lui avait fait travailler, pendant la première année, une unique page de vocalises, toujours la même. Au commencement de la seconde année, l'élève demanda timidement à son maître s'il allait lui donner d'autres exercices. Sur sa réponse négative, Cafarelli refit courageusement une deuxième année dans les mêmes conditions. Cela dura ainsi cinq ans sans que l'élève osât hasarder la moindre observation. Cependant un mois avant la fin, un petit changement se produisit. Sans abandonner, bien entendu, la fameuse page d'exercices, Porpora donna à son élève quelques conseils sur l'articulation et l'expression.

Puis un beau jour, quand Cafarelli croyait avoir encore beaucoup à apprendre (c'est bien mon avis), le maître dit au jeune étudiant : « Maintenant, tu peux partir, tu es le plus grand chanteur de l'Italie ».

Le plus curieux, c'est que c'était vrai. D'après ce qui précède, on peut juger de l'état d'esprit des artistes qui acceptaient cette histoire comme une merveille. Le son était presque tout et la virtuosité purement instrumentale avait pris un tel essor que, très souvent, les vocalises venaient envahir et troubler les situations les plus pathétiques sans aucun souci de la vraisemblance dramatique. On peut citer, par exemple, dans *Sémiramis* des morceaux entiers où il n'y a que des roulades et plus de musique du tout.

Cependant, peu à peu le public s'est blasé après une pareille orgie de gargarismes vocaux et les compositeurs se sont lassés d'être ainsi écorchés tout vifs et d'être obligés de subir la collaboration des chanteurs et aussi, hélas! des directeurs. C'est pour cette raison que depuis quelque temps beaucoup d'auteurs (et notamment M. Massenet) ont pris l'habitude et la précaution de faire imprimer leurs œuvres avant même que les répétitions soient commencées, afin qu'on ne puisse leur demander aucun changement.

Du reste, la musique dramatique, suivant l'évolution de presque tous les arts, a subi une transformation considérable sur laquelle je ne veux pas insister outre mesure, mais que tout le monde a pu constater. On s'est dégagé peu à peu des formules tant prisées par nos pères et, entre autres ornements du chant, la vocalise a disparu presque complètement des compositions modernes et n'est, pour ainsi dire, plus considérée que comme un exercice d'assouplissement ou bien une curiosité archéologique. Est-ce un tort? Je ne veux pas m'attarder à le discuter; mais cela est, et cela suffit. A musique nouvelle, il faut des interprètes nouveaux. Aveugle qui ne le voit pas!

Il y a encore dans les théâtres beaucoup trop d'artistes imbus de cette idée que le son est tout, et portés à se pâmer sur telle ou telle note qui, dans leur opinion, doit transporter d'aise les auditeurs. On entend encore trop de sons émis pianissimo quand il s'agit de désespoir, ou bien fortissimo quand le sentiment à interpréter est tout intime et mystérieux. Ces non-sens qui ne choquaient pas nos pères et dont étaient coutumiers les meilleurs artistes, ne sont plus possibles aujourd'hui. Il faut remettre chaque chose à sa place et ne pas s'écarter du simple sens commun.

La pose de la voix, la beauté du son, l'homogénéité des registres, la vocalisation considérée comme une excellente gymnastique, tout cela est fort bien, et même indispensable. Loin de nous la pensée de dire que c'est là une partie à négliger. Au contraire, nous ne saurions trop répéter aux élèves qu'il faut assouplir sa voix, la fortifier, en être maître, en un mot.

Mais cela fait, ne pas croire, comme Porpora, que les études sont terminées. Pour nous, elles ne font que commencer, car il reste à acquérir la partie la plus importante, la seule qui soit vraiment de l'art élevé et à laquelle il faut consacrer son intelligence, et il faut le dire, son cœur.

Une belle voix, même bien posée et bien conduite, c'est quelque chose évidemment, mais cela ne suffit pas pour faire un artiste. Sous peine de n'être qu'un simple ouvrier d'art, il faut d'autres qualités. Il faut, non pas chanter des

romances d'un dessin plus ou moins délicat, mais *peindre* les sentiments et les situations d'une manière exacte et communicative. En un mot, pour retenir le public moderne un peu blasé sur les jolis sons et les effets purement instrumentaux, il faut savoir dire.

Un chanteur de talent, un véritable artiste, tel que nous le comprenons, avec une voix d'un volume médiocre, arrivera toujours par la vérité et la chaleur de sa diction à commander l'attention et le silence. On lui pardonnera bien des faiblesses vocales et même quelquefois des maladresses instrumentales s'il sait nous émouvoir. Je ne sais plus quel auteur a dit avec raison : le suprême de l'art n'est pas de se faire entendre, mais bien de se faire écouter.

On peut remarquer, du reste, que les plus grands artistes modernes ne sont pas ceux qui possèdent les plus beaux organes. Tant s'en faut. Néanmoins, ils écrasent de toute la puissance de leur art tous ceux qui restent fidèles aux anciens errements, et cela parce qu'ils ont compris que l'instrument n'est que le moyen, et non pas le but, et que le son doit être simplement le véhicule de l'idée.

Etre charmés ne nous suffit plus, nous voulons surtout être intéressés. Pour nous, le chant ne doit pas être seulement joli, il doit être *vrai*.

Il importe de bien se pénétrer de ces idées qui sont pour ainsi dire dans l'air ambiant et ne sont nullement l'apanage spécial de mon humble personnalité. J'ai cependant jugé utile de les émettre et de les préciser, afin que le chant marche d'un pas parallèle avec l'esthétique des compositeurs modernes et s'engage franchement avec eux dans le chemin qui conduit à ce but tant cherché et quelquefois entrevu : la Vérité dans l'Idéal.

Jules GRANIER.

PREMIÈRE PARTIE

DE LA VOIX

Je ne crois pas devoir m'étendre outre mesure sur la constitution de la voix humaine et les questions qui s'y attachent. Cela nous entraînerait trop loin et sortirait du cadre de cette étude. Je dois me borner à des idées générales et indiquer que la physiologie du chant a fait l'objet de nombreuses recherches. Mais si quelques points importants, comme le jeu de la respiration par exemple, ont pu être élucidés d'une manière à peu près complète, bien d'autres sont controversés, expliqués différemment et on est encore réduit aux hypothèses. Je n'ai donc qu'à renvoyer ceux de nos lecteurs qui voudraient être initiés, aux savants ouvrages des docteurs Lister, Mandl, Fauvel, Battaille, Lennox-Browne. Du reste on peut trouver dans presque toutes les méthodes de chant des dessins montrant l'anatomie du larynx et de nombreux détails sur la voix, la respiration, les registres, etc.

Je ne prendrai pas parti entre elles et ne veux nullement juger les divergences nombreuses qui s'y trouvent. Je me bornerai à en extraire la quintessence et à indiquer les principes sur lesquels à peu près tout le monde est d'accord. Cette étude spéciale sera certainement un peu incomplète, et je me verrai forcé de négliger certaines questions, car je suis privé du secours de la démonstration orale, seule toute-puissante pour faire clairement comprendre les mille et un détails qui constituent le travail de la voix au point de vue purement instrumental.

Emission d'un son.

L'émission d'un son est précédée, accompagnée et suivie de plusieurs opérations dont l'exécution doit être aussi parfaite que possible au point de vue technique. Ces opérations sont :

1° La respiration.

2° L'attaque du son.

3° La tenue de la voix.

4° La fin du son.

Examinons-les successivement avec quelques détails.

Respiration.

Aussi bien pour les chanteurs que pour les orateurs, la question de la respiration, dans ses rapports avec la parole ou le chant est fondamentale et essentielle. Car de mauvaises méthodes, des procédés de la respiration défectueux altèrent toujours plus ou moins rapidement les organes phonateurs (du grec *phônê*, voix) d'une façon directe et retentissent en même temps sur la phonation d'une façon indirecte « par suite des troubles de la santé générale et de la diminution des forces du sujet » (docteur Garnault).

On peut diviser les mouvements de la respiration en deux temps :

1° L'*inspiration* au moyen de laquelle l'air pénètre par la bouche jusqu'au poumon.

2° L'*expiration* au moyen de laquelle l'air inspiré est rejeté au dehors.

Sans entrer dans le détail des divers modes respiratoires, on peut dire qu'il est aujourd'hui admis par tous les professeurs de chant, et surtout par les docteurs laryngologistes, que la respiration diaphragmatique doit être la seule employée par les chanteurs. (La respiration diaphragmatique est celle que l'on obtient par le jeu des muscles du diaphragme, sorte de voile membraneux tendu à la base du tronc, à la hauteur du creux de l'estomac). Il faut donc s'en servir

exclusivement et surtout proscrire la respiration claviculaire qui a le défaut d'être incomplète, de fatiguer beaucoup le sujet et de le forcer à lever les épaules à chaque inspiration, mouvement pénible à voir et tout à fait disgracieux. C'est du reste à ce dernier signe qu'on reconnaît celle-ci facilement et qu'on peut la distinguer du mode respiratoire que nous recommandons. On peut observer la respiration diaphragmatique sur soi-même, quand on est couché et sans vêtement qui comprime le corps.

Cela étant bien arrêté et bien compris, voici comment on opère : on ouvre la bouche naturellement et sans contorsion on aspire (inspiration) *lentement* l'air du dehors au dedans sans soulever les épaules et *jusqu'à ce que le thorax soit dilaté*. A ce moment-là on cesse d'inspirer. Avant de commencer à émettre le son sur l'expiration, il est presque indispensable d'observer un petit temps d'arrêt appelé la suspension de la respiration. Cette suspension permet à l'air inspiré de s'emmagasiner tranquillement dans les cellules des poumons et surtout elle empêche le souffle de se livrer à sa tendance naturelle qui est de ressortir avec la même vitesse qu'il est entré. Sans cette utile précaution, on obtiendra toujours beaucoup trop de force à l'attaque du son et on ne pourra pas le soutenir. On dit alors que la voix *tombe*, ce qui est un grave défaut.

Ici, que l'on nous permette d'ouvrir une parenthèse. Tous les professeurs de chant ont remarqué comme moi qu'en général les élèves femmes ont une respiration insuffisante et le plus souvent défectueuse. Beaucoup de personnes croient que c'est une question de sexe. C'est là une grande erreur, car, malgré la différence de conformité de la poitrine, rien ne s'oppose physiologiquement à ce que les femmes aient un aussi bon souffle que les hommes. Le grand coupable, il faut bien le dire, c'est... *le corset*. Même chez les personnes qui prétendent n'être pas serrées, il comprime la poitrine juste au point où les muscles du diaphragme auraient besoin d'être plus à leur aise pour se dilater. A l'appui de mon dire j'invoquerai l'autorité de Mme le docteur Gaches-Sarraute qui a écrit sur la question une étude très remarquable et

tout à fait complète : *L'hygiène du corset*, étude clinique et prophylactique.

J'extrais de ce savant ouvrage les lignes suivantes :

« La respiration chez la femme n'est modifiée que par le fait du corset, et pendant qu'elle le porte, mais la cage thoracique, à sa base surtout, est amoindrie définitivement chez les personnes qui font usage de ce vêtement depuis le jeune âge et le champ respiratoire est, par suite, en tout temps diminué, ce qui présente des conséquences sérieuses au point de vue de la nutrition générale ».

Nous ne saurions trop recommander aux chanteuses de renoncer à ces fines tailles invraisemblables si recherchées par beaucoup de femmes et qui esthétiquement, produisent un effet plutôt ridicule.

Attaque du son.

L'attaque du son est une question très controversée et en somme très délicate. On a à éviter les défauts suivants :

1° Attaquer en dessous (ce qui est très laid).

2° Souffler l'attaque comme s'il y avait une h aspirée.

Ce dernier défaut a comme principal résultat de faire dépenser au chanteur la plus grande partie de son souffle avant même d'avoir commencé. L'idéal serait évidemment d'adopter une attaque exempte de ces deux défauts. On a cru pendant longtemps trouver la solution du problème dans l'attaque par le coup de glotte et beaucoup de méthodes (surtout celles écrites il y a 25 ou 30 ans) préconisent ce moyen de résoudre la difficulté. Il consiste à pincer les lèvres de la glotte (ouverture du larynx qui sert à l'émission de la voix) et à chasser l'air par un petit coup brusque. Nous ne pouvons contester que l'attaque ainsi faite est directe, très nette (trop nette) et exempte de déperdition de souffle. Malheureusement ce petit coup sec est antimusical, désagréable à entendre. En outre on a remarqué que les chanteurs qui s'en servent ont une tendance fâcheuse à l'exagérer et qu'à la longue, lorsqu'il est ainsi pratiqué, il peut engendrer une inflammation de l'organe et quelquefois en-

traîner sa perte totale ou au moins l'altérer d'une manière sensible. Aussi l'attaque de la glotte est-elle à peu près abandonnée par tous les chanteurs modernes. Celle qu'ils emploient et que nous préconiserons est une attaque directe sur le timbre, sans déperdition de souffle et sans coup de glotte. Malheureusement elle est assez difficile à exécuter correctement et à cet égard aucune explication, quelque précise qu'elle soit, ne peut remplacer l'exemple oral.

Tenue de la voix.

En même temps que le son est attaqué, commence l'expiration. Au point de vue du chant cette opération est bien plus importante que l'inspiration. C'est d'elle que dépendent la plénitude et la bonne tenue de la voix. Faure a dit avec juste raison :

« Ce n'est pas la quantité d'air à introduire dans les poumons qui importe le plus, mais la répartition judicieuse qu'on en fait ».

Il faut dépenser son souffle avec une égalité irréprochable et cette égalité, on ne l'acquiert que par un travail opiniâtre. Comme nous l'avons déjà dit, il faut résister à la tendance naturelle de l'air qui cherche à s'échapper dès l'attaque, il faut le retenir et ne le dépenser que peu à peu en *appuyant* sur le timbre *avec persistance*, également et sans raideur. Bien entendu, pendant toute la durée de l'expiration, le son doit rester strictement pareil à lui-même et il faut conserver soigneusement et très exactement la voyelle sur laquelle on a attaqué (le plus souvent la voyelle a).

Fin du son.

Pour terminer le son, il faut éviter surtout le petit hoquet final dont beaucoup de chanteurs ont pris la funeste habitude et qui donne l'impression de l'insuffisance et de l'accablement. On devra laisser s'éteindre le son tout naturellement et ne fermer la bouche qu'après la dernière vibration de

manière à éviter de prononcer en finissant, au lieu d'un simple *a*, la syllabe *am*, *ab* ou *ap*.

Nous avons étudié ainsi en détail les principes qui doivent régir l'exécution d'un son isolé. Il nous reste encore à examiner quelques questions très importantes concernant l'ensemble de la voix.

Emission de la voix.

Il y aurait certainement beaucoup à dire si l'on voulait traiter à fond cette question sur laquelle on est loin de s'entendre. Chaque professeur, chaque chanteur a, sur l'émission, des idées particulières. Je dirai même qu'il y a des différences sensibles dans le goût des diverses nations et des divers publics. Tout le monde sait par exemple que l'ouvrier Parisien, familier des cafés-concerts, adore, chez les femmes, les grosses notes de poitrine, surtout lorsqu'elles sont le résultat d'un effort exagéré qui leur donne un caractère absolument grossier. Les Italiens ne sont nullement choqués d'entendre des chanteurs affligés d'un timbre guttural prononcé qui nous paraîtrait insupportable. D'un autre côté, en France, l'emploi des nasales *an*, *in*, *on*, *un*, imprime aux voix de nos chanteurs une couleur spéciale que les étrangers critiquent beaucoup. Ils disent que les Français chantent du nez. Qui a raison? Personne, et tout le monde. C'est une question de goût et d'habitude.

Je ne veux pas, du reste, insister plus longtemps, je préfère me borner à conseiller d'adopter un son émis naturellement, sans effort et d'une qualité aussi franche que possible. Pour l'obtenir il faut proscrire absolument toute contraction de la base de la langue ou de l'arrière-gorge (timbre guttural) et éviter de faire concourir, outre mesure, les fosses nasales à l'émission (timbre nasal).

Il faut remarquer que le timbre guttural et le timbre nasal sont l'indice de deux défauts inverses et peuvent se corriger mutuellement l'un par l'autre. Si un chanteur a pris l'habitude d'écraser le son dans la gorge, pour s'en guérir, il n'a qu'à porter sa voix vers le nez et récipro-

quement. Mais avant de chercher à changer quoi que ce soit à l'émission, le professeur doit bien s'assurer s'il s'agit vraiment d'une mauvaise habitude ou si c'est là le timbre naturel de la voix. Dans ce dernier cas, il doit faire abstraction de tout parti pris et ne pas voir seulement son goût personnel. Il y aura toujours danger à vouloir, quand même, violenter la nature pour satisfaire un idéal particulier.

Quoi qu'il en soit, il faut veiller à ce que le son soit bien mis en dehors et envoyé, comme on dit, *en avant*. Le chant n'est pas un art de cabinet. On ne chante pas pour soi, mais pour les autres. Il est de toute nécessité que la voix s'entende de loin. Sans cela, même dans une salle de dimensions restreintes, tous les effets sont perdus. Un son, même de jolie qualité, ne vaudra rien s'il reste enfermé dans les joues. On dit alors que la voix *ne porte pas*.

Couleur du son.

On a souvent confondu l'émission avec la couleur du son. Ce sont cependant deux choses distinctes quoiqu'elles se produisent simultanément. Le mot *émission* s'applique seulement à la production de la résonance dans l'appareil vocal (considéré au point de vue de la *place* des différents organes qui engendrent le son) tandis que la couleur dépend de la forme que prend la bouche. On peut avoir une excellente émission, exempte de contraction, de timbre guttural ou nasal et cependant chanter trop clair ou trop sombre. Cela nous amène à examiner le timbre clair (ou blanc) et le timbre sombre.

La voix claire (qui se produit sur *a clair* comme dans *aimable*) a comme principale qualité d'être en dehors et de bien porter au loin; malheureusement elle est plate et souvent niaise. La voix sombre (*â sombre* comme dans âme) au contraire est sérieuse, pleine de caractère mais elle porte mal dès qu'elle est un peu exagérée et reste facilement dans les joues.

La couleur à adopter est une moyenne entre les deux, ni trop claire ni trop sombre. En tout cas, il faut la choisir

de telle façon qu'elle s'adapte au caractère de la voix. Ainsi, par exemple, les voix graves comme le contralto ou la basse seront plus sombres que le soprano ou le ténor.

En résumé il résulte de l'ensemble des deux derniers chapitres, que le professeur doit s'efforcer d'obtenir chez les élèves un son émis naturellement, sans contraction, bien en dehors, moelleux et suffisamment rond (mais d'une rondeur se rapportant au caractère de la voix) enfin donnant toujours dans les *forte* l'impression de la force souple. J'espère avoir pu résumer ainsi les desiderata de tous les gens de goût.

Registres.

Au commencement de cette étude j'ai signalé les divergences profondes qui séparent les diverses méthodes de chant. C'est surtout en ce qui concerne les registres qu'on peut les remarquer. C'est tout à fait la tour de Babel. Impossible de s'entendre. Les uns disent qu'il y a deux registres, les autres trois, d'autres cinq ou sept, enfin plusieurs troupplus commode de les nier tout à fait.

« Les registres, dit le docteur Garnault dans son livre sur la physiologie de la voix, nous fournissent un exemple des plus frappants des erreurs où peut conduire l'absence de principes scientifiques d'observation. Des professeurs, qui ont réussi à fondre, dans leur propre voix ou dans celle de leurs élèves, les registres, en fortifiant certaines ou en diminuant d'autres, finissent par nier l'existence des registres soit pour certaines voix seulement, telles que les voix d'homme, soit même pour toutes les voix. Pour se convaincre de l'existence et de l'importance des registres, il suffit d'entendre chanter des voix brutes appartenant à des individus, d'ailleurs bien doués, de se rendre compte des trous qui existent dans leurs voix, de constater quelles difficultés ils ont à passer d'un mécanisme à un autre ».

Nous sommes de cet avis et nous nous rangeons à l'opinion des nombreux médecins physiologistes qui se sont occupés de la question. L'existence des registres ne peut

être niée et nous ajouterons même que de la manière dont ils seront délimités chez chaque chanteur dépendra toujours la bonne tenue de la voix et, ce qui est bien plus grave, sa santé. Il est prouvé aujourd'hui que presque toutes les maladies du larynx proviennent d'une mauvaise phonation et surtout de la funeste manie qu'ont beaucoup de chanteurs et de chanteuses de faire sortir les registres de leurs limites naturelles. Je cite encore le docteur Garnault :

« Le surmenage de la voix, la respiration claviculaire, l'habitude de chanter avec une quantité d'air insuffisante, à vide, et par-dessus tout l'habitude de *pousser trop loin vers le haut les registres*, déterminent une telle congestion du larynx et du pharynx, que la moindre cause extérieure, parfois même inappréciable, suffit, surtout chez les rhumatisants, pour donner lieu à une laryngite aiguë ».

Nous croyons donc utile de donner un tableau général des registres. Nous adopterons les termes de registre de *poitrine*, *tête*, etc., qui, tout inexacts qu'ils puissent être au point de vue physiologique, sont universellement employés et par suite compris par tout le monde.

Les limites que nous indiquons pour chaque registre, aussi bien dans le haut que dans le bas, ne sont pas absolues. On peut les faire varier d'une note en plus ou en moins suivant les facilités naturelles de chaque voix, mais il sera prudent de ne pas s'en écarter trop *surtout dans le haut*. La santé de l'organe en dépend, il ne faut pas l'oublier.

Ainsi j'appellerai tout spécialement l'attention de mes lecteurs sur l'emploi du registre de poitrine chez les femmes. Rien n'est plus dangereux que de le pousser trop haut. On commence par une note, puis deux, puis trois. Peu à peu le défaut ne fait que s'accentuer et au bout d'un temps relativement court, les premières notes du médium s'affaiblissent d'une manière sensible. Il se produit alors ce qu'on appelle *un trou*. La voix s'abîme de plus en plus et finalement l'instrument ne peut plus servir et est complètement perdu. Nous ne saurions donc trop recommander la prudence dans l'emploi de ce registre. En ce qui concerne les jeunes

chanteuses et spécialement les soprani, on fera même bien de le supprimer totalement pendant les premiers mois d'étude. Car il n'a que trop tendance à se développer aux



dépens du reste de la voix. On le retrouvera du reste plus tard.

Une des plus grandes difficultés à surmonter, c'est d'opérer la liaison des registres d'une manière assez parfaite pour que le passage de l'un à l'autre soit à peu près insensible et que la voix reste parfaitement homogène dans toutes ses parties. Cette difficulté est surtout considérable pour unir chez les femmes le registre de poitrine au médium et chez les hommes la voix de poitrine arrondie à la voix sombrée. Remarquons qu'il s'agit du même passage; il ne faut pas oublier en effet que l'homme chante une octave plus bas et que son aigu correspond strictement et note pour note au grave de la femme.

Un des meilleurs moyens d'opérer ce passage si difficile consiste à diminuer légèrement (ou plutôt à enfoncer moins) les derniers sons de la voix de poitrine et augmenter d'autant (en les écrasant un peu) les premiers sons du médium. On obtiendra aussi un excellent résultat en s'exerçant à produire la dernière note de poitrine avec la voix de médium et *réciproquement*, de manière que la note qui sert de transition puisse être émise facilement aussi bien dans un registre que dans l'autre.

Veuillez me permettre, chers lecteurs, d'ajouter à ce chapitre déjà un peu long une observation *très importante*. Dans la pratique, il est souvent très difficile de distinguer si un son est dans tel ou tel registre; pour y arriver sûrement, il faut une oreille très exercée. Par conséquent, ce n'est pas aux élèves, aux débutants dans l'étude du chant qu'il appartient de chercher tout seul la place des sons et de juger *ex abrupto* ce qu'il convient de faire. L'aide d'un professeur est absolument indispensable et encore faut-il que ce dernier soit lui-même très ferré sur la question, de manière à ne pas commettre d'erreur capable de compromettre l'avenir de l'organe. C'est donc pour les maîtres et les artistes déjà très au courant que j'ai écrit ce chapitre, afin de porter un peu de lumière dans cette tour de Babel des registres. En outre, je trouve que si le professeur doit connaître lui-même à fond cette classification indispensable quoi-

que un peu compliquée, il doit, justement à cause de cette complication, se borner à obtenir de l'élève qu'il trouve la place des sons par imitation et se bien garder, dans la majorité des cas, d'entrer dans une explication technique qui ne pourrait que troubler le débutant, provoquer chez lui l'éclosion de bien des idées fausses et finalement aboutir à un résultat désastreux.

Le chant soutenu.

Nous voici arrivés à une question capitale, la plus importante peut-être qu'il y ait dans le chant au point du vue instrumental. Bien respirer, placer sa voix dans des conditions techniques irréprochables, avoir une bonne émission, tout cela, malgré son utilité et sa nécessité, serait insuffisant si l'on n'y joignait d'autres qualités, et en tout cas ne s'appliquerait en grande partie qu'à la mise en œuvre de sons isolés. Or, ce qui importe le plus, c'est l'exécution de phrases ou de membres de phrase comprenant une suite de sons.

Tout le monde a pu remarquer que, si le piano est rempli de ressources quand il s'agit de virtuosité et surtout quand on le considère comme une réduction d'orchestre, il est très inférieur aux autres instruments quand on veut qu'il exprime un sentiment ou éveille une émotion. D'où cela vient-il? C'est qu'au piano, malgré toute l'habileté de l'exécutant, les sons ne sont pas *soutenus*. Par exemple, si l'on a à faire entendre, une ronde, on obtient une certaine force sur l'attaque; mais, à mesure que les quatre temps s'écoulent, le son diminue de plus en plus. On comprend dès lors que la liaison absolue n'est pas non plus possible, puisque chaque son successif donne l'impression d'un choc suivi immédiatement ou presque immédiatement d'un effondrement de la sonorité. On ne peut donc ainsi faire entendre qu'une série de sons placés les uns à côté des autres et n'ayant pour ainsi dire aucun lien. Ce n'est pas là ce qui constitue une phrase dont les parties soudées les unes aux autres doivent former un tout homogène.

Les instruments à cordes et à vent ont, au contraire, la faculté de *tenir* le son, de le lier avec facilité au voisin et c'est pour cela qu'on dit d'eux qu'ils *chantent*. Avec eux la phrase n'est plus comme au piano une espèce d'habit d'arlequin fait de petits morceaux qu'on a joints tant bien que mal, c'est pour ainsi dire un drap uni qui se déroule. En les écoutant, on a comme la sensation d'un son unique qui, malgré des intonations différentes, se meut d'un mouvement égal en suivant constamment la même ligne droite. C'est à cette persistance dans la *tenue* et dans l'*appui* que les violonistes font allusion quand ils emploient l'expression bien connue : *jouer l'archet à la corde.*

Voilà une maxime que le chanteur doit faire sienne. Lui aussi, il doit chanter *l'archet à la corde* et viser au même résultat. Pour cela son exécution doit remplir plusieurs conditions :

1° Chaque son doit être *soutenu* pendant toute sa durée, c'est-à-dire il devra conserver, jusqu'à la dernière vibration et sans faiblir, le même timbre et la même force de sonorité. (Bien entendu j'excepte le cas où il y a une nuance voulue).

2° Les sons qui composent une phrase ou un même membre de phrase doivent conserver entre eux une parfaite homogénéité de timbre et d'appui (même observation pour les nuances voulues).

3° Chaque son doit être lié au suivant de manière qu'il n'y ait entre eux ni choc, ni solution de continuité.

En ce qui concerne ce dernier point, je ne saurais trop condamner le procédé qui consiste à traîner les sons les uns sur les autres au point de faire entendre tous les demi-tons et commas intermédiaires. Ces miaulements qui font souvent la joie du vulgaire doivent être impitoyablement proscrits. Surtout il ne faut pas confondre ces horreurs avec le *coulé* ou *portamento* dont nous parlerons plus tard avec plus de détails et qu'en tout cas on ne doit employer que modérément et dans certains cas bien définis.

S'il est assez facile en somme de concevoir et de comprendre ce qui constitue le chant soutenu, puisque les instruments à cordes et à vent peuvent servir de modèle à

cet égard, il est d'un autre côté assez malaisé d'arriver à une exécution irréprochable qui donne complète satisfaction. On peut poser en principe que presque tout dépend de la respiration. C'est en sachant retenir son souffle, en le dépensant avec une égalité parfaite et en évitant qu'il n'agisse par soubresauts ou ne s'effondre, que l'on obtient cette *tenue* irréprochable, cet *appui persistant* sans lesquels tout style est impossible. Je sais bien que ce qui ajoute à la difficulté de l'exécution, c'est l'articulation des paroles qui, en raison même de la puissance que l'on donne à la voix, a tendance à couper les sons et à gêner la liaison. N'importe, si cela est difficile à vaincre, ce n'est pas impossible. Il est indispensable d'y arriver, car le chant soutenu est la base du chant moderne et, disons-le bien hautement et avec une certaine fierté, la caractéristique de l'Ecole française.

Vocalisation.

J'ai dit dans mon avant-propos que les compositeurs modernes ont renoncé complètement aux interminables points d'orgue ou cadences qui ont fait la joie de nos pères, et même qu'ils ne mettent plus le moindre trait ou ornement vocal dans leurs œuvres. Il ne faudrait pas se hâter d'en conclure que l'étude de la vocalisation est absolument inutile et qu'on peut la supprimer. Je sais bien que cette opinion a cours dans certains milieux artistiques qui sacrifient au modernisme à outrance, mais c'est une grande erreur qu'il ne faut pas laisser s'accréditer. En effet, il faut considérer que les opéras modernes ne constituent pas à eux seuls le répertoire qui se joue et même qui se jouera. Quand ce ne serait qu'au point de vue archéologique, on trouvera toujours un public disposé à entendre de temps en temps quelques-uns des anciens opéras où se trouvent à chaque instant des traits d'agilité. La vocalisation ne peut donc disparaître tout à fait et en tout cas elle peut toujours être considérée comme un excellent exercice d'assouplissement, venant servir de contrepoids à la raideur inévitable produite par l'usage exclusif du chant soutenu.

Bien entendu, il ne saurait plus être question de demander à tous les chanteurs d'acquérir une virtuosité complète, comme on le faisait il y a un demi-siècle, mais tous doivent pouvoir exécuter correctement et avec facilité une gamme, un groupe, un trait simple, laissant à certains emplois spéciaux, comme la chanteuse légère de l'ancien répertoire, l'apanage des tours de force et casse-cou qui ont fait la gloire des Patti, Miolan-Carvalho, Albani, etc.

Nous avons vu dans le chapitre précédent que, pour obtenir la parfaite liaison des sons, on doit éviter avec soin tout heurt entre eux. En ce qui concerne l'exécution des traits d'agilité, il faut prendre le contrepied de ce principe, car le battement de la vocalise n'est autre chose qu'une série de ces petits chocs se succédant avec une vitesse égale.

On se rend donc tout de suite compte que les chanteurs ou chanteuses qui travailleraient trop exclusivement la *roulade* (comme on l'appelait autrefois), détruiraient rapidement l'appui de leur voix et arriveraient ainsi à un résultat déplorable pour l'exécution du chant soutenu. Je conseillerai donc aux élèves qui font une étude approfondie du mécanisme vocal, d'alterner leurs exercices et surtout de terminer toujours leur travail journalier par des sons posés et des arpèges en lenteur. De cette manière ils éviteront le funeste chevrotement qui guette les chanteurs épris à l'excès des beautés de la roulade.

On trouve dans presque toutes les méthodes de chant (et aussi dans le recueil d'exercices que j'ai publié en collaboration avec mon ami Léon Escalaïs de l'Opéra) une quantité de formules d'agilité d'une utilité incontestable et on peut dire que tout chanteur ou chanteuse, qui est arrivé à exécuter correctement l'ensemble d'un ouvrage de cette nature, possède un mécanisme complet. Mais, à de rares exceptions près, il semble que ces méthodes ont été faites pour des chanteurs qui savaient vocaliser et qui n'avaient besoin que de régler un mécanisme déjà acquis. On y trouve peu d'indications sur le battement de la vocalise et sur les moyens de l'acquérir quand on ne l'a pas du premier coup.

Je vais essayer de combler cette lacune autant que me le permet l'absence de l'exemple oral.

Il faut admettre en principe que chaque chanteur ou chanteuse possède à l'état latent une vocalisation naturelle. Il ne s'agit donc dans la plupart des cas (pour ne pas dire dans tous) qu'à la *trouver* plutôt qu'à la construire de toutes pièces.

Voici le procédé dont je me sers habituellement et qui m'a toujours donné d'excellents résultats. J'avais remarqué que les grandes virtuoses, celles dont le mécanisme faisait l'admiration de tous, vocalisaient toujours dans le même mouvement. Ce mouvement était variable de l'une à l'autre, mais constant pour chacune d'elles. J'ai fait la même expérience sur bien des élèves et j'ai observé que, par exemple, telle chanteuse vocalise très nettement et très régulièrement à 125 à la noire (indication du métronome Maëlzel), telle autre à 130, une autre encore à 135. Si on veut faire vocaliser la première au même mouvement que la deuxième ou la troisième et réciproquement, cela ne va plus du tout. A l'appui de ce qui précède, je puis citer un exemple bien frappant. Voyez quelle difficulté presque toutes les artistes éprouvent à exécuter sans broncher la gamme mesurée qui se trouve dans l'air des bijoux de *Faust* sur les mots : *c'est la fille d'un roi*. Pourquoi les meilleures vocalistes y échouent souvent, c'est tout simplement parce que le motif qui contient cette gamme a été écrit par l'auteur dans un mouvement trop lent pour leur rapidité naturelle. Les seules chanteuses qui peuvent la réussir sont celles qui ont une vocalisation naturellement lourde et d'une vitesse identique à celle qu'il faut dans ce passage. Les autres sont réduites à presser le mouvement du motif de manière à le ramener à celui de leur vocalisation et dénaturent ainsi involontairement la pensée de l'auteur. Quelques-uns tâchent de tourner la difficulté en martelant chaque note par une saccade de l'épigastre, mais le résultat est souvent bien médiocre.

Le principe de la rapidité naturelle spéciale à chaque exécutant étant posé, il n'y a plus qu'à la déterminer chez

l'élève et rechercher par des expériences répétées quel mouvement lui convient. Car c'est dans celui-là et dans celui-là *seul* qu'il devra faire tous ses exercices de vocalisation. Voici comment je procède pour arriver à le déterminer.

Je fais tenir à l'élève une note (l'*ut*, le *ré* ou le *mi* du haut médium) pendant environ la durée de deux secondes. A la fin de cette tenue, je lui recommande de lâcher un peu l'appui de la voix, de la passer dans la tête et enfin de laisser *dégringoler* la voix jusqu'à l'octave grave sans chercher à la guider et sans s'occuper de la justesse des notes. (Pour les femmes, je supprime le registre de poitrine qui ne se prête pas à l'agilité et je fais descendre le médium jusqu'à l'extrême grave). Presque toujours à la première expérience le battement se produit de lui-même, sinon égal dans toute l'étendue de la gamme, mais très net et plus ou moins rapide suivant la facilité naturelle de chaque voix.

On devra recommencer cet exercice très souvent (bien entendu en le transposant de manière qu'il embrasse toute l'étendue de la voix) jusqu'à ce que l'égalité du battement et la justesse des intervalles soient parfaites. Ce résultat obtenu, on change un peu l'exercice, c'est-à-dire qu'après avoir tenu la note d'en haut et *laissé* descendre la gamme jusqu'en bas, on la remonte jusqu'au son aigu initial sans s'arrêter sur la note grave, en exécutant un petit crescendo et en laissant se continuer le battement naturel.

Avec un peu d'attention et de patience et même quelquefois au bout d'un temps très court, on obtient une gamme qui descend, monte, redescend sans interruption autant de fois que l'on veut et avec une régularité parfaite. Le premier pas, le plus important, est fait. Le battement existe et tant que ce résultat n'est pas atteint, il est inutile (et même nuisible) de travailler des exercices plus compliqués. Au contraire, si l'on est arrivé à exécuter correctement une gamme montante et descendante, le reste du travail (exception faite du trille et des piqués qui doivent faire l'objet d'une étude spéciale) ne consiste guère qu'à apprendre ce que j'appellerai le solfège de la vocalise, c'est-à-dire à se mettre dans la voix ou plutôt *dans l'oreille* les formules

d'agilité que l'on trouve dans toutes les méthodes. Cela demande un temps plus ou moins long, suivant que la voix est de nature plus ou moins souple et que l'organisation musicale est plus ou moins heureuse au point de vue des intonations.

Je viens d'exposer la méthode que j'emploie et qui m'a permis de faire vocaliser à peu près tous et toutes les élèves qui ont bien voulu me confier leur éducation artistique. Cependant, je dois dire qu'il y a des exceptions et qu'on rencontre des chanteurs et des chanteuses chez lesquels le battement naturel est (ou paraît) absolument absent, soit que la voix soit d'une raideur exceptionnelle, soit qu'au contraire elle soit d'une mollesse extrême, au point de *glisser* perpétuellement quand il s'agit de passer d'une note à une autre.

Dans le premier cas, le petit choc qui constitue le battement est tout à fait démesuré et il semble, quand on essaye d'exécuter une gamme, que chaque son est précédé d'un *h* aspiré, produisant l'impression d'un fort râclement. (Qu'on me permette ce néologisme). On devra travailler à alléger la voix en recommandant à l'élève de relâcher l'appui le plus possible, comme si on voulait le détruire, et de lier les sons les uns aux autres, presque comme si l'on exécutait chaque fois un *coulé* (portamento).

Au contraire, quand la voix est molle et a tendance à toujours glisser, il faut la forcer à séparer les sons. Voici le procédé à employer :

1° Faire, dans un mouvement modéré, une gamme montante et descendante en séparant toutes les notes et en les attaquant successivement par un *très léger* coup de glotte. C'est en somme ce qu'on appelle le *piqué* ou *staccato*.

2° Refaire immédiatement la même gamme sans séparer les sons comme ci-dessus, mais en marquant l'attaque de chacun d'eux au moyen d'une petite poussée d'air. (C'est l'étude du *martelé*).

On recommence ainsi pendant un certain temps (naturellement en transposant l'exercice) et à cet égard je ne saurais trop recommander une grande patience. Il ne faut pas

se décourager dès les premiers essais, car le résultat final est certain.

Ce travail préliminaire étant ainsi fait, on n'aura qu'à faire l'exercice que j'ai déjà indiqué, c'est-à-dire attaquer un son dans le haut médium et laisser la voix descendre d'elle-même la gamme. On verra alors que le battement est né.

J'ai conseillé plus haut l'attaque par le coup de glotte. Mes lecteurs seront peut-être étonnés de voir que je la recommande, malgré l'ostracisme que j'ai jeté sur elle au début de cette étude. Je demande la permission d'expliquer cette apparente contradiction.

Je condamne l'attaque de glotte quand elle est érigée en système et qu'elle est employée par le chanteur d'une manière habituelle. Je ne lui reconnais que la valeur d'une sorte de médicament qui peut être parfois utile pour la guérison de certains défauts vocaux. Je m'en suis servi souvent avec succès pour empêcher des attaques en dessous ou soufflées, ou bien pour forcer des élèves qui chantaient *sur le souffle* à pincer leur glotte et acquérir ainsi un *timbre* plus net. Mais, la guérison obtenue, j'ai toujours supprimé l'attaque de glotte. C'est de la pharmacie et non pas de la nourriture. Qu'on me permette une comparaison un peu vulgaire. L'huile de ricin et l'huile de foie de morue sont des médicaments fort utiles quand on est en proie à une indisposition qui nécessite leur emploi, mais leur utilité, certainement incontestable, ne fera pas que je consente à prendre l'habitude de m'en servir pour assaisonner ma salade.

DEUXIÈME PARTIE

PRONONCIATION – ARTICULATION

Afin d'éviter toute équivoque, il nous paraît indispensable de fixer tout d'abord la signification précise des mots placés en tête de ce chapitre et que l'on a si souvent confondus.

La *prononciation*, disons-nous, embrasse l'ensemble des lois qui régissent l'émission exacte de *toutes* les lettres, voyelles et consonnes. Le mot *articulation* au contraire s'applique seulement à la netteté et à la vigueur plus ou moins grande avec lesquelles les lèvres et la langue, organes de l'émission des *consonnes*, font entendre ces lettres. L'articulation n'est donc qu'un cas particulier d'un tout qui est la prononciation.

Il est certain que, dans le chant, il est plus difficile de prononcer distinctement que lorsqu'on emploie le langage familier de la conversation. En effet, dans celui-ci la netteté (quoique toujours désirable) et surtout la vigueur de l'émission ne sont pas absolument indispensables, en raison de la faible distance à laquelle se trouvent placés les interlocuteurs. Il n'en est pas ainsi pour le chanteur qui, au théâtre, dans une salle de concerts ou même un salon particulier, se trouve toujours plus ou moins éloigné des auditeurs.

D'un autre côté il est à peu près impossible aujourd'hui d'intéresser un public, qu'il soit nombreux ou bien restreint, s'il ne saisit pas très exactement les paroles. Le temps est passé où l'on pouvait chanter des sortes de

vocalises sur des vers de mirlitons et même quelquefois au milieu d'une phrase, supprimer les mots pour y substituer des : Ah! ah! (J'ai entendu dans ce genre-là des arrangements ultra-comiques). De nos jours le public est beaucoup plus difficile. Il s'esclafferait si on lui donnait par exemple ceci :

Je veux t'aimer, ah ! ah ! ah ! pour toujours.

Aussi le niveau littéraire des pièces de vers destinées à être mises en musique s'est beaucoup élevé et on rencontre de véritables bijoux chez des spécialistes tels qu'Armand Silvestre, Ch. Furster, etc. Dans ces conditions, il est absolument nécessaire d'étudier avec soin la prononciation et l'articulation et d'en posséder à fond toutes les ressources.

J'emprunte à l'excellent et intéressant ouvrage de Jules Lefort : « *La grammaire de la parole*, la classification des signes graphiques au moyen desquels on note le langage parlé :

« Les lettres sont divisées en deux classes ayant chacune leur formation particulière : les *consonnes* et les *voyelles*.

» Les *consonnes* sont produites par la mise en contact de deux parties de la bouche et par leur séparation que nous nommons *détente*, parce qu'elle donne le même effet que la détente d'un ressort.

» Les *voyelles* sont formées par les différentes modifications de diamètre que peut prendre la bouche, soit en hauteur, soit en largeur, soit en profondeur.

» L'air qui sort des poumons imprime à chacune de ces espèces de lettres un caractère particulier; à la plupart des consonnes il communique une légère vibration; aux voyelles il donne une sonorité complète.

» Les consonnes, résultant de la mise en contact des deux parties de la bouche à des endroits différents et de leur séparation, ont par conséquent pour signe caractéristique le *mouvement*, puisqu'elles ne sont complètes qu'après cette séparation. Elles constituent l'ossature des mots.

» Les voyelles, au contraire, varient selon le diamètre

de la bouche et se prolongent aussi longtemps que l'on ne change pas ce diamètre. Elles n'occasionnent pas de mouvement pendant la durée de leur émission. Elles sont la « mélodie de la parole ».

On remarquera que Jules Lefort, à l'inverse de ce que l'on voit dans toutes les grammaires, place les consonnes en première ligne. A l'appui de cette manière de voir, il donne les raisons suivantes :

« L'usage assigne aux voyelles la priorité sur les consonnes. Nous croyons devoir l'accorder à celles-ci qui, dans l'ordre logique et naturel, précèdent les voyelles.

» L'enfant qui s'essaie à parler nous fournit un argument en faveur de cette opinion, MA ou PA, les premiers monosyllabes qu'il prononce, commencent par une consonne ».

En cette matière nous ne partageons nullement l'avis de Jules Lefort et l'exemple qu'il donne nous paraît entaché d'une singulière erreur. En effet, si l'enfant prononce dès le début MA ou PA, cela prouve seulement que l'M et le P sont les deux premières consonnes qu'il émet et cela parce qu'elles sont les plus faciles à prononcer. Avant de dire MA ou PA, il a dit A qui est la lettre qui nécessite le mouvement le plus simple et le plus naturel. J'en appelle sur ce point à l'expérience de toutes les mères. Faites l'essai suivant : la bouche étant complètement fermée, ouvrez-la *sans remuer les lèvres* et par le simple abaissement du maxillaire inférieur. Faites ensuite résonner le larynx, on entendra distinctement la voyelle A (*a* clair) émise avec une pureté irréprochable. Au contraire l'émission de la syllabe MA ou PA est déjà plus compliquée. Analysons-la et nous verrons que, indépendamment de l'abaissement du maxillaire inférieur nécessité par la voyelle A, les lèvres sont obligées, pour émettre la consonne M. ou P, de se rapprocher et de se comprimer mutuellement. Il y a là deux mouvements au au lieu d'un.

Nous conserverons donc l'ordre suivi par tous les grammairiens.

Voyelles.

Les *voyelles* ont cela de particulier qu'elles peuvent être émises sans le secours d'aucune autre lettre. Chacune d'elles constitue un son distinct et autonome. C'est pour cette raison qu'on dit d'elles qu'elles sont des lettres *simples*.

Remarquons que la voyelle A est la seule pour laquelle aucun mouvement des lèvres n'est nécessaire et pour cette raison nous lui conserverons la première place consacrée par l'usage.

Nous avons joint EU et OU à notre tableau, considérant que ce ne sont pas là des diphtongues, mais bien de véritables voyelles indiquant un son unique.

TABLEAU DES VOYELLES

A clair	=	aimable, table.
A sombre	=	âme, passe.
E fermé	=	été, léger.
E ouvert	=	être, verre.
EU fermé	=	jeu, œufs.
EU ouvert	=	heure, bœuf.
I ouvert	=	fini, timide.
O fermé	=	dos, eau.
O ouvert	=	mode, homme.
U	=	du, bure.
OU	=	doux, mou.

Outre ces voyelles, il existe dans la langue française d'autres sons intermédiaires que l'on n'a pas encore fixés au moyen d'un signe graphique et dont je n'ai trouvé aucune trace dans les traités les plus détaillés.

S'il est admis qu'il y a par exemple deux sortes d'A : l'*a* clair *(aimable)* et l'*a* sombre *(âme)*, ce dernier indiqué dans quelques mots par un accent circonflexe et si l'on parle un peu de l'E bref (ou plutôt clair) comme dans *trompette* et de l'E long (ou plutôt sombre) comme dans *tempête*, personne n'a indiqué la différence certaine qu'il y a entre

l'*i* de *timide (i clair)* et l'*i* d'*abîme (i sombre)*. De même on peut constater que l'article *du* n'a pas le même son que le mot *bure*. Ce sont là, évidemment, de légères nuances, mais elles ont leur importance lorsqu'on veut s'appliquer à obtenir une grande perfection dans la diction.

Mais la voyelle la plus délicate au point de vue de l'exactitude de sa prononciation dans le chant (où elle ne peut être escamotée) et en tout cas la plus discutée, est l'*e* muet. Les uns la prononcent entièrement fermée comme *eu* dans *deux*, les autres (Jules Lefort en particulier) veulent qu'elle soit entièrement ouverte comme *eu* dans *peur*. A vrai dire, je ne partage pas plus l'opinion des premiers que des seconds. L'*e* muet complètement fermé me paraît impossible dans le chant, car il imprime à la diction un caractère de préciosité insupportable. D'un autre côté si on emploie l'*e* muet ouvert, la prononciation devient un peu vulgaire. Je crois que la vérité se trouve entre ces deux extrêmes et que l'on peut poser les principes suivants :

1° L'*e* muet doit être ouvert (sans exagération) dans tous les monosyllabes tels que je, me, te, se, le, de.

2° Lorsque l'*e* muet se trouve au commencement, au milieu ou à la fin d'un mot, il doit être légèrement fermé et tenir le milieu entre *eu* fermé et *eu* ouvert.

Nous avons dit plus haut que dans le chant l'*e* muet ne doit pas être escamoté. Cela provient de ce que l'auteur écrit toujours une note sur cette voyelle et la note ne peut être supprimée.

A ce sujet il se présente deux cas bien distincts :

1° L'*e* muet est au commencement ou au milieu d'un mot.

2° Il termine ce mot.

Dans le premier cas l'*e* muet comporte la même valeur sonore que les syllabes voisines.

Dans le deuxième cas l'*e* muet doit avoir une sonorité plus faible que la syllabe longue qui le précède et qui porte l'accent tonique du mot. Il doit surtout avoir très peu d'importance et de *durée* si cette longue et l'*e* muet ont tous deux à faire entendre la même note.

Modification des voyelles dans le chant.

Si on analyse l'emploi des voyelles dans le chant, on se rend rapidement compte que plusieurs d'entre elles ne peuvent être émises dans leur intégrité lorsqu'elles coïncident avec certaines notes de la voix.

Ainsi, par exemple, pour les voix d'homme *a* clair et *ou* sont impraticables dans l'aigu de la voix dès qu'on fait usage du registre sombré et non du médium monté pour *a* et de la voix de tête pour *ou*. Il en est de même de la voyelle *è*.

Dans les voix de femme *ou* ne pourra jamais être émis exactement en voix de poitrine ni un *è* dans l'aigu.

Cette observation s'applique, bien entendu, au cas où l'on se sert seulement de la voix appuyée. Car dans la voix pianissimo ou fredonnée, les choses ne se passent pas de la même manière ; toutes les voyelles sont possibles aussi bien dans le grave que dans l'aigu. C'est ce qui explique l'erreur commise par beaucoup de physiologistes. Ainsi, par exemple, on lit dans l'ouvrage de M. Ellis sur ce sujet :

« *Ou* est une voyelle favorable pour les parties basses » de la voix. La qualité de ce son s'altère au fur et à » mesure que nous montons la gamme ».

Cette assertion est vraie si l'on se sert d'une voix effleurée, mais elle est radicalement fausse s'il s'agit d'une vraie voix, appuyée et sonore. Le savant Lennox Browne dans son ouvrage : *La voix, le chant et la parole*, tombe dans la même erreur. Il est probable que ces messieurs ont expérimenté les voyelles sur eux-mêmes. Ils n'ont pas vu que leur voix (ou plutôt leur absence de voix) n'avait aucun rapport avec celle des professionnels et ne pouvait servir de base à une recherche rigoureuse.

Des diverses expériences que j'ai faites afin d'élucider cette question, il résulte que :

1° Le médium seul se prête à l'émission exacte de toutes les voyelles.

2° Le grave ne permet que la prononciation des voyelles ouvertes.

3° L'aigu, au contraire, est favorable aux voyelles fermées ou sombrées.

Naturellement les auteurs qui écrivent pour le chant ne se préoccupent nullement de ces impossibilités naturelles et par suite les chanteurs se trouvent souvent en face d'un problème assez malaisé à résoudre. Les uns ont trouvé ingénieux de ramener toutes les voyelles vers l'*a* sombre qui est en effet la plus facile dans toute l'étendue de la voix. Ainsi, on a pu entendre pendant de longues année à l'Opéra de Paris une basse qui prononçait presque tout sur *a*. C'était au point que, dans le monde des artistes, on lui avait donné le surnom de *père patatra* parce qu'il prononçait ainsi le mot *peut-être*. C'était certainement très commode pour la facilité de l'émission, mais si la puissance de la sonorité matérielle était augmentée, la diction était ainsi rendue parfaitement incompréhensible.

D'autres, plus consciencieux, mais peut-être plus maladroits, n'ont pas voulu reconnaître que dans de certaines conditions la nature mettait un obstacle à l'intégrité absolue des voyelles et se sont entêtés à chercher à l'obtenir malgré tout. L'effet a été désastreux, car les efforts qu'ils ont faits pour y arriver ont été le signal de la désorganisation des registres et, dans bien des cas, la santé de l'organe s'est trouvée tout à fait compromise. Or, en principe, sous aucun prétexte, il ne faut toucher à la position des registres.

Nous avons vu au chapitre qui traite de leur existence et de leurs limites, combien il est dangereux de porter atteinte à leur constitution. Dans ces conditions, la modification des voyelles devient une absolue nécessité, mais cette modification doit être entourée de précautions indispensables.

En aucun cas elle ne doit être assez profonde pour que la voyelle soit entièrement méconnaissable. Si on ne peut en respecter l'exactitude absolue pour cause de divergence avec un registre, on doit toujours en donner l'*impression*, sans cela la diction devient un *charabia* ridicule. Il faut donc ne toucher aux voyelles qu'avec tact et, afin d'en éviter la défiguration totale, examiner dans quel sens il convient d'effectuer la déviation quand elle est devenue nécessaire.

Analysons les affinités ou parentés que certaines voyelles ont entre elles. Nous verrons qu'elles peuvent être divisées en trois groupes :

1er groupe : *a*, *â*, *o* ouvert, *o* fermé, *ou*.

2e — : *eu* ouvert, *eu* fermé, *u*.

3e — : *è*, *é*, *i*.

L'ordre des voyelles dans chacun de ces groupes n'est pas dû au hasard. Remarquez que j'ai commencé par la plus ouverte pour aller par gradation jusqu'à la plus fermée.

Au moyen de ces groupes j'ai formé le tableau suivant que je considère comme très important et sur lequel j'attire une attention spéciale. (Lisez en suivant le cercle.)

(Sombre)

OU

U Ô

EU *(fermé)* O *(ouvert)*

EU *(ouvert)* Â *(sombre)*

È A *(clair)*

(Clair)

Nous avons mis en haut le son le plus sombre et le plus en avant : *ou*, et en bas les sons les plus clairs : *a* clair et *è* ouvert.

Lisez maintenant ce tableau en partant d'une voyelle quelconque et en parcourant soit vers la droite soit vers la gauche le cercle qu'elles embrassent. Il est facile de se convaincre que chacune de ces voyelles a une affinité avec celle qui la précède ou la suit et qu'on obtient ainsi ce que j'appellerai la *gamme des voyelles.* Voici comment on peut se servir de ce tableau pour leur modification dans le chant.

Prenons par exemple *è* ouvert et supposons qu'il coïncide avec une note du registre aigu (aussi bien chez l'homme que chez la femme). Cette voyelle est certainement impra-

ticable à émettre exactement dans ces conditions. Comme il s'agit de la mettre dans un registre sombré, on n'a qu'à la *diriger* vers la voyelle qui se trouve à côté (dans le sens sombre, c'est-à-dire en remontant) par conséquent *eu* ouvert. Pour préciser l'exemple, nous dirons que, si l'on a à dire le mot *père* dans l'aigu, il faudra presque dire : *peur*. Avec un peu d'habitude on trouvera le point exact.

Mais surtout ne dites pas, dans ce cas, comme on le fait trop souvent, *pére* en remplaçant l'*è* ouvert par *é* fermé. Ce procédé que je qualifierai de déplorable est employé habituellement, je le sais, par certains professeurs de chant qui ont la spécialité (je dirai presque le monopole), de faire travailler les étrangères et en particulier les Américaines. Ces professeurs, se souciant de la vérité et de la pureté de la prononciation française comme un poisson d'une pomme, n'hésitent pas, pour éviter la difficulté de l'*è* ouvert dans l'aigu, à remplacer carrément cette lettre par un *é* fermé. Ainsi j'ai .vu de mes propres yeux un air de chant annoté par Mme M... et dans lequel au-dessus des *è* se trouvait un *é* (accent aigu) *écrit au crayon*. Ce professeur, de nationalité étrangère, n'entend probablement goutte à la prononciation de notre langue ou bien encore se dit que, si une modification aussi radicale et aussi inexacte choque trop les oreilles des auditeurs français, on mettra certainement cette défectuosité sur le compte de l'accent exotique. C'est peut-être adroit, mais est-ce bien consciencieux? J'en doute et pour cause.

Pour en revenir au tableau ci-dessus, prenons un autre exemple. S'il s'agit de dire le mot *dôme* dans le grave, certainement un *ô* réel ne sortira pas parce qu'il est trop fermé. Pour le rendre possible on n'aura qu'à le *tourner* vers la voyelle placée plus bas (c'est-à-dire dans le sens ouvert) qui est *o* comme dans *homme*.

De même nous avons vu plus haut qu'un *a* clair ne peut être émis dans l'aigu. Si cela se présente, pour résoudre la difficulté on devra, comme dans les autres cas semblables, le mélanger avec la voyelle voisine qui se trouvera être *a* sombre.

Deux voyelles ne figurent pas dans ce tableau : ce sont *é* et *i*. Elle sont à peu près possibles dans toute l'étendue de la voix et sur chacune de ces voyelles on peut aller du grave à l'aigu par mouvement conjoint sans que le passage des registres se fasse pour ainsi dire sentir. C'est du reste cette particularité qui a fait dire à plusieurs auteurs qu'il n'y a pas de registres. Cela peut paraître exact (et bien entendu c'est très discutable) si l'expérience se fait avec ces seules voyelles. Mais quand on chante, il y en a d'autres telles que *o*, *a*, *â*, etc. Sur celles-là les registres ne peuvent être niés que par des sourds.

Quoi qu'il en soit et malgré la possibilité qu'a la voix d'émettre partout les *é* et les *i*, on aura toujours avantage au point de vue de la qualité du son à tourner *légèrement* dans l'aigu l'*é* vers *eû* et l'*i* vers *u*.

Au début de ce chapitre nous avons dit que dans la voix *pianissimo*, toutes les voyelles sont possibles dans leur intégrité aussi bien dans le grave que dans le médium et l'aigu. De cette observation nous déduisons le principe suivant qui est d'une importance extrême :

La modification des voyelles, en vue de leur *homogénéité* et de la possibilité de leur exécution dans les divers registres, est en raison directe du volume du son qui coïncide avec elles. Plus celui-ci est grand, plus les voyelles doivent se rapprocher les unes des autres.

C'est pour cette raison que la modification sera par exemple plus profonde chez la basse noble et le contralto que chez le ténor léger et le soprano. Je dirai plus encore; dans la même voix, il faudra l'accentuer quand on chantera *forte* et au contraire l'atténuer à mesure que l'on se rapprochera du *pianissimo*. Dès que celui-ci sera atteint, on reviendra aux voyelles intégrales.

Avant de terminer ce chapitre, je tiens à redire avec insistance que la modification des voyelles doit être faite avec beaucoup de tact, *dans le seul cas d'absolue nécessité*, et bien entendu qu'elle ne doit jamais être assez profonde pour que les voyelles ainsi atteintes deviennent entièrement méconnaissables.

Voyelles nasales.

La langue française, indépendamment des voyelles dont nous avons parlé et que l'on trouve dans les idiomes étrangers (je parle des pays Latins), possède des sons spéciaux qui lui donnent un caractère particulier. Ce sont les *nasales*. On les appelle ainsi parce que leur émission consiste principalement à résonner dans les cavités du nez. Evidemment, au point de vue pratique, il nous importe peu de savoir (car cela est très discuté) si les nasales sont de véritables voyelles complètement autonomes ou bien si elles sont simplement des déformations d'autres lettres.

Cependant nous devons remarquer que chaque nasale est pour ainsi dire la *relative* d'une voyelle avec laquelle elle a une affinité visible et certaine. Aussi, en donnant le tableau suivant je ferai suivre chaque nasale de sa relative.

Tableau des nasales.

AN (relative A) = s'écrit *an*, *am*, *em*, *en*.
Exemples : *man*ge, *jam*be, *trem*ble, *cen*dre.
IN (relative É) = s'écrit *in*, *im*, *en*, *aim*, *ain*, *ein*.
Exemples : des*tin*, *im*bibé, europ*éen*, ess*aim*, parr*ain*, *sein*.
ON (relative O) = s'écrit *on*, *om*.
Exemple : *lon*g, *tom*be.
UN (relative EU) = s'écrit *un*, *um*.
Exemples : trib*un*, H*um*bert.

La prononciation des nasales est extrêmement délicate non seulement pour les étrangers qui apprennent notre langue, mais encore pour une grande partie de la population française. Les Méridionaux en particulier ont à cet égard un vice de prononciation tout à fait marqué. (Cet accent, car c'est ce qu'on appelle un accent, est tellement tenace que certains Gascons, qui habitent Paris ou le nord depuis cinquante ans sans être retournés dans leur pays, l'ont conservé presque intégralement).

Ils disent du *peigne* pour du *pain*, remplaçant la nasale par un *gn* intempestif ou bien ils la suppriment tout

à fait lorsqu'elle est accolée à une autre voyelle, prononçant *monami* pour *mon* ami et *anété* pour en été. Les chanteurs originaires du Midi ont donc à faire une étude toute spéciale en ce qui concerne les nasales. Il faut d'abord qu'ils fassent pour ainsi dire l'éducation de leur oreille et cela n'est possible que s'ils entendent quelqu'un dont la prononciation sur ce point est irréprochable. Ils procéderont donc par imitation, écoutant très attentivement et s'exerçant sans relâche, avec une patience qui ne se dément pas.

Malheureusement si le défaut peut, grâce à une étude de tous les instants, s'atténuer dans de grandes proportions de manière à ne plus être précisément choquant (je parle, bien entendu, de la prononciation dans le chant), il est vraiment très difficile, je dirai même presque impossible, de le détruire tout à fait. Dès qu'il se produira une négligence, si petite qu'elle soit, une oreille exercée reconnaîtra toujours un chanteur originaire de la Provence ou de la Gascogne. Il faut donc exercer sur soi-même une surveillance continue.

Voilà ce qui concerne les Méridionaux; mais ce n'est pas tout. D'un autre côté dans le nord de la France et même à Paris les nasales sont souvent exagérées au point de devenir complètement insonores. Il n'est pas rare d'entendre tous les AN remplacés par des ON, ce qui, transporté dans le chant, produit des effets extraordinaires et même quelquefois comme des jeux de mots. Ainsi on arrive à dire : C'est du *son* qu'il qu'il nous faut, au lieu de : c'est du *sang* (*Aïda*, scène du jugement); on dit encore : j'implore en *tromblon* pour en *tremblant* (*Juive*, 4e acte). Les personnes affligées de ce défaut devront faire tous leurs efforts pour ouvrir les nasales en les rapprochant de leurs relatives. Je note en passant au sujet des exemples cités plus haut que la relative de AN est A et non O.

Afin d'éviter les difficultés dont nous venons de parler, beaucoup de chanteurs, ne recherchant toujours que la puissance de la sonorité et esclaves de ce point de vue étroit, ont pris l'habitude de supprimer toutes les nasales, soit en les remplaçant par leurs relatives, soit même en pronon-

çant partout la voyelle A. Rien n'est plus fâcheux que cette pratique qui rend la diction incompréhensible et plate. Il est du reste toujours possible de donner très exactement l'impression de la véritable nasale sans qu'elle devienne complètement insonore et sans qu'on ait besoin de la déformer complètement ou même la supprimer. C'est un point milieu à trouver, très délicat, j'en conviens, mais un chanteur adroit saura bien vaincre la difficulté et délimiter la petite modification à accomplir si elle est nécessaire. Il n'a, en tout cas, pour chaque nasale, qu'à partir de la voyelle qui lui est relative et à la *nasaliser* (si je puis m'exprimer ainsi) peu à peu; il trouvera ainsi le point cherché.

A l'étranger on critique beaucoup l'emploi de ces lettres dans la prononciation de la langue française et, comme je l'ai dit quelque part dans cette étude, on nous accuse volontiers de parler et de chanter du nez. Le reproche nous paraît absolument injuste et nous dirons même que ces voyelles tant décriées sont une richesse de plus (à condition bien entendu qu'on ne les exagère pas). La nasale est, en effet, un précieux élément de coloris, apportant au milieu des syllabes claires une impression d'ombre et produisant ainsi un contraste chatoyant. Ne fuyons donc pas l'usage de ces voyelles. Si nous prenons soin d'employer avec elles les précautions dont nous avons parlé plus haut, la sonorité n'en souffrira pas et nous aurons conservé à notre palette une richesse de plus.

Diphtongues.

Nous dirons peu de chose des diphtongues que l'on peut considérer comme la juxtaposition de deux voyelles. Telles sont : *ia*, *ié*, *io*, *iou*, *ieu*, *oé*, *oi*, *oua*, *oué*, *oui*, qui sont formées au moyen des voyelles simples et *ian*, *ion*, *ien*, *oin*, *ouin*, *uin*, où les voyelles simples viennent se joindre aux nasales.

Remarque très caractéristique, les voyelles qui entrent dans la combinaison des diphtongues doivent se faire entendre (quoique successivement et très distinctement) dans une seule émission de voix. Par conséquent, nous ne ran-

gerons pas au nombre des diphtongues les voyelles accolées que l'on rencontre par exemple dans les mots *boueux*, *clientèle*, *pays*, et, qui, dans la poésie, sont considérées comme formant des syllabes distinctes.

Des sonorités respectives des voyelles italiennes et françaises.

On nous a opposé souvent en matière de chant la sonorité de la langue italienne qui n'a ni nasales, ni *e* muet. Mettant de côté les consonnes qui sont les mêmes en français et en italien, nous reconnaissons, en effet, que dans cette dernière langue toutes les voyelles sont claires, brillantes et par cela même favorables à l'intensité de la sonorité. Mais pour nous qui cherchons l'intérêt artistique par la variété du coloris, nous trouvons qu'une langue qui est vouée d'une manière continue à l'éclat et au brillant est susceptible d'engendrer la monotonie. Ecoutez plutôt à ce sujet ce qu'a écrit Voltaire dans sa célèbre lettre à M. Deodati et dont je citerai un fragment :

« Pensez-vous, de bonne foi, que l'oreille d'un étranger soit bien flattée, quand il lit pour la première fois:

... Il capitano
Ché il gran sepolcro liberô di Cristo
E che molto coprô col senno e colla mano?

» Croyez-vous que tous ces *o* soient bien agréables à une oreille qui n'y est pas accoutumée? Comparez à cette triste uniformité si fatigante pour un étranger, comparez à cette sécheresse ces deux vers simples de Corneille :

Le destin se déclare et nous venons d'entendre
Ce qu'il a résolu du beau-père et du gendre.

» Vous voyez que chaque mot se termine différemment. Prononcez à présent ces deux vers d'Homère :

Ex ou dé ta prôta diasteten ériçanté
Atreides té, anax andrôn, kai dios Achilleus.

» Qu'on prononce ces vers devant une jeune personne,



soit anglaise ou allemande, qui aura l'oreille un peu délicate, elle donnera la préférence au grec, elle souffrira le français, elle sera un peu choquée de la répétition continuelle des désinences italiennes. C'est une expérience que j'ai faite plusieurs fois ».

Je citerai encore l'opinion de Gounod qui donnait, à l'appui de son plaidoyer en faveur de la langue française, l'exemple suivant. Dans l'air du ténor de Faust (acte du jardin) se trouvent ces mots : *Salut, demeure chaste et pure*. *Casta e pura* (Il y a trois *a* sur cinq voyelles), Gounod faisait remarquer que le mot français *chaste* est bien plus doux comme sonorité que *Casta* de l'italien et par suite plus conforme à l'idée qu'il exprime.

CONSONNES

Nous avons expliqué que la prononciation des voyelles avait comme base la diversité des formes que peut prendre la bouche. Ces lettres ont en outre comme caractéristique l'immobilité absolue des organes producteurs pendant toute la durée de leur émission[1]. Le mécanisme des consonnes est tout différent. Soit qu'elles soient produites par le rapprochement des lèvres ou qu'elles résultent du choc de la langue contre diverses parties de la bouche, elles nécessitent un *mouvement*. C'est la précision et la vigueur de ce mouvement qui constituent ce que l'on appelle une bonne articulation. Il est donc indispensable d'étudier la formation des consonnes afin d'éviter toute indécision capable de compromettre la netteté de la déclamation.

1. Bien entendu cette observation s'applique seulement aux voyelles employées dans les langues de pays Latins, tels que la France, l'Italie et l'Espagne. Car on sait que chez tous les peuples où on parle l'anglais, les voyelles sont loin d'avoir la même franchise. Dans cette langue l'A, loin de rester immuable, change de couleur au cours de sa durée et se termine presque toujours par un *o*, donnant ainsi la sensation d'une diphtongue qui sera *ao*; de même l'*e* laisse entendre un *i* à la fin de l'émission. Les chanteurs qui sont de nationalité anglaise ou américaine ont donc à surveiller la tenue de leurs voyelles d'une manière toute particulière.

Avant de donner le tableau des consonnes, nous attirerons l'attention de nos lecteurs sur quelques particularités, (nous dirions volontiers singularités). Nous voyons, en effet, que C dur, K et Q, trois signes graphiques distincts, représentent un seul son identique. Il en est de même du G doux et du J qui se prononcent de la même manière. On remarquera aussi qu'il faut deux lettres pour CH, son unique tandis que la lettre X est la représentation de deux consonnes accolées se prononçant tantôt KS comme dans *réflexion*, *élixir*, ou bien GZ comme dans *exemple*, *exhorter*, ou bien encore SS comme dans *Bruxelles*, *soixante*.

Pour nous qui n'avons à nous occuper que de l'étude de la sonorité des diverses consonnes dans le chant et non pas de leur orthographe, nous n'admettons dans notre énumération que celles qui représentent des sons distincts. Par contre nous y introduirons, outre le CH dont nous avons parlé plus haut, le GN qui nécessite deux lettres et qui est une consonne véritable représentant un son particulier au même titre que les autres [1].

La classification des consonnes varie avec les différents grammairiens qui se sont occupés de la question; cependant celle que nous donnons plus loin est généralement admise et du reste l'intérêt de notre étude n'est pas dans la discussion approfondie des raisons invoquées par tel ou tel auteur.

Les consonnes peuvent se diviser en quatre familles :

1° *labiales* qui se prononcent des lèvres : B, F, P, M, V;

2° *palatales* qui se prononcent du palais : C dur, G dur CH, J, GN;

3° *dentales* qui se prononcent des dents : D, T, Z, S, N;

4° *linguales* qui se prononcent de la langue : L, R.

---

1. Bien entendu nous voulons parler ici du GN mouillé, tel qu'on le prononce dans *Mignon*, *Seigneur* et non pas du G N où l'N se détache du G comme *diagnostic*, *inexpugnable*.

Nous avons écarté les LL mouillés tels qu'ils se trouvent dans *pillage*, *vaillance*. Dans ce cas les deux LL font simplement l'office d'une voyelle, car les deux mots cités doivent se prononcer *pi iage* et *va-iance*.

Quelques auteurs appellent L, M, N, R, des voyelles *liquides (?)*

Sans entrer dans le détail des divers défauts de langue avec lesquels le chant ne peut être que ridicule et dont on ne peut se corriger qu'au prix de longs efforts et même de moyens spéciaux, (voir à ce sujet *Les vices de langage* par le docteur Colombat, de l'Isère) nous attirerons l'attention de nos lecteurs sur plusieurs lettres qui sont dans la déclamation d'une importance extrême et dont la prononciation est souvent défectueuse.

Nous parlerons donc tout d'abord de la lettre R que l'on nomme consonne *vibrante*. Ce qualificatif indique très exactement la manière dont elle doit être formée. Pour que sa correction soit parfaite, il est nécessaire que la pointe de la langue, (et la pointe seule) soulevée sans contraction vers le palais soit dans un état de souplesse absolue afin de lui permettre d'exécuter une série de mouvements rapides, soulèvements et abaissements, sous la pression de l'air. Toute autre manière de prononcer l'R doit être rigoureusement proscrite et en posant ce principe, je fais allusion à ce qu'on appelle le grasseyement et qui consiste dans une oscillation rapide imprimée à la luette par l'expiration de l'air. Cette formation défectueuse est très répandue dans certaines parties de la France, notamment dans la Provence et à Paris où beaucoup de personnes croient que c'est là la véritable prononciation correcte et considèrent l'R vibré comme une affectation et même comme un défaut. (Il est vrai que cela peut le devenir si cette vibration est exagérée).

Si l'R grasseyé peut n'être pas choquant dans la conversation familière et même quelquefois sur la scène, dans les théâtres de comédie (cartains artistes de la Comédie-Française grasseyent, mais c'est une infime minorité), en revanche dans le chant, l'R vibré du bout de la langue est de toute nécessité. Sans cela pas de diction, pas de déclamation possible, non seulement parce que l'R grasseyé est dénué de toute vigueur, mais encore parce qu'il altère la qualité de la sonorité et peut à la longue occasionner une fatigue sérieuse des cordes vocales.

Bien entendu nous savons que si certains sujets réussissent par imitation à produire un R correct dès les premiers essais, d'autres, au contraire, ne parviennent qu'avec les plus grandes peines à l'obtenir.

Pour les premiers, il y a peu de chose à faire, il suffit de se surveiller et de lire à haute voix les pages d'un livre, et cela tous les jours, en s'astreignant à prononcer tous les R sans exception avec le mode de formation indiqué. Evidemment dans le début la prononciation paraîtra lourde, un peu affectée, et je sais bien des personnes qui ont reculé devant ce léger ridicule et préféré garder leur affreux défaut. Mais si, soutenu par un ardent désir de bien faire, on a le courage (et cela en est un comme un autre) de braver les moqueries des amis et surtout de la famille, si on persévère malgré tout à chercher la correction, au bout de très peu de temps, l'affectation si critiquée disparaîtra complètement, et on sera en possession d'un des meilleurs moyens de donner à la déclamation l'accent, la vigueur et la vie.

Quant aux autres sujets parmi lesquels on rencontre quelquefois des natures si rebelles, il faut qu'ils soient bien convaincus que la volonté, la patience et le travail peuvent vaincre tous les obstacles. Ils doivent tout d'abord se rendre bien compte de la manière dont l'R doit être prononcé et en observer le mécanisme chez ceux dont la prononciation est correcte. Ils comprendront ainsi que le mouvement nécessaire de la langue se produit *à la pointe et non à la base*. C'est donc le bout de la langue dont la raideur est un obstacle et à qui on doit faire acquérir la souplesse indispensable.

Pour y arriver, bien des auteurs ont imaginé des exercices spéciaux, presque tous très bons et parmi lesquels nous n'aurons que l'embarras du choix. Nous citerons cependant comme ayant nos préférences le procédé qui consiste à remplacer provisoirement l'R par TD. Chacune de ces lettres nécessitant un mouvement de la pointe de la langue et leur prononciation ne souffrant aucune difficulté,

on aura ainsi la base du mécanisme final. On prononcera donc à haute voix :

tada, tada, tada, tada,
tede, tede, tede, tede,

et ainsi de suite sur toutes les voyelles. Cet exercice devra naturellement être répété tous les jours et un grand nombre de fois. Peu à peu, la pointe de la langue s'assouplira et la vibration finira par s'obtenir. Ce n'est qu'une question de patience, de grande patience, je le veux bien, mais le succès final est assuré.

Parmi les lettres qui se trouvent souvent défectueuses, je citerai encore l'S et le T. Pour la première de ces lettres, beaucoup de personnes placent le bout de la langue entre les dents et le sifflement nécessaire ne se produit pas ou se produit mal. Pour corriger ce défaut, serrer les dents très exactement, de manière qu'il n'y ait pas d'intervalle où la langue puisse se glisser, et dans cette position s'exercer à prononcer l'S en donnant une grande vigueur à l'expiration de l'air.

Quant au T, quelquefois on laisse passer une certaine quantité d'air entre cette consonne et la voyelle qui suit. On donne ainsi un peu l'impression d'un H aspiré qui séparerait les deux lettres. Cette manière de prononcer le T, détestable et impraticable pour le chant, est très fréquente chez les Anglais et les Américains.

Examinons maintenant les consonnes à un double point de vue : 1° celui de leur sonorité naturelle plus ou moins grande, 2° celui de la vigueur que l'on peut leur donner.

Dès qu'on analyse de près leur formation, on s'aperçoit que pour quelques-unes d'entre elles le larynx vibre et les rend sonores pendant la courte période préparatoire, par conséquent avant la détente finale. La fermeture à peu près complète de la bouche coïncide avec cette période et le son que ces consonnes produisent, n'ayant pas l'issue ordinaire, résonne pour ainsi dire en dedans et dans la direction des fosses nasales. C'est pour cette raison que nous dirons que certaines consonnes sont à *préparation nasale.*

Les autres, au contraire, ne résonnent pas dans le nez et

sauf les sifflantes, pour lesquelles le son est produit (ainsi que leur nom l'indique) par le sifflement de l'air à travers les interstices des dents et non pas la résonance nasale, on peut dire d'elles à juste titre qu'elles sont *muettes*.

Observation très curieuse et très importante, chacune de ces dernières consonnes a une affinité considérable et presque une identité (à un détail près) avec une autre du premier groupe. On en jugera en lisant le tableau suivant :

Consonnes à préparation nasale.		**Consonnes sans préparation nasale.**
B	correspondant à	P
D	— —	T
J	— —	CH
G dur (gare)	— —	C dur ou K
L	— —	(néant)
M	— —	id.
N	— —	id.
V	— —	F
Z	— —	S

Nota. — Le lettre R, ayant une formation toute spéciale ne peut figurer dans ce tableau.

Dès qu'on fera un essai et qu'on s'observera avec un peu d'attention, on remarquera facilement que les consonnes que nous avons accouplées et mises en regard les unes des autres sont identiques quant au mécanisme de leur formation. Pour celles de gauche et celles de droite, les mouvements de la bouche sont absolument les mêmes. La seule différence qu'il y ait entre elles consiste dans la sonorité nasale qu'ont les unes et pas les autres. Il est donc indispensable que cette différence soit observée, si l'on veut que toute confusion soit écartée.

L'accent alsacien est tout à lait curieux à observer à cet égard. Les habitants de l'Alsace, comme les Allemands du reste, prennent régulièrement le T pour le D (réciproquement) et font de même avec les autres consonnes inscrites dans notre tableau. Ainsi ils disent : jouer aux *poules* pour jouer aux *boules*. Il est vrai que, par contre, ils par-

leront d'une *boule* qui fait des œufs. Ils prononcent *tîner* pour *dîner*, la *care* pour la *gare* et *massacran* pour *mazagran* [1].

Il nous reste maintenant à traiter un autre côté de la question, c'est-à-dire la précision ou plutôt la vigueur avec laquelle ces diverses consonnes doivent être prononcées. Pour le chant, c'est une condition *sine quâ non*.

De même que l'optique du théâtre nécessite des effets spéciaux et que les décors sont peints plus largement et avec des tons plus brillants que lorsqu'il s'agit d'un tableau de chevalet, de même l'acoustique d'une salle de spectacle ou de concert ne ressemble en aucune façon à celle d'un salon; par conséquent les chanteurs, indépendamment des voyelles dont la différence doit rester toujours appréciable à l'oreille, sont obligés d'articuler les consonnes avec plus de netteté et de vigueur que dans la conversation familière.

Ces considérations nous portent donc à envisager l'émission de ces lettres sous un nouvel aspect. A ce point de vue, nous les rangerons dans deux catégories distinctes :

1° **Consonnes à détente :** B, D, G dur, K, L, M, N, P, T.

2° **Consonnes fusantes :** F, G doux, R, S, V, Z.

Pour les premières la détente devra se produire d'un seul coup, rapide, puissante et pour ainsi dire sèche.

La loi de formation des secondes est tout autre. Contrairement aux consonnes du premier groupe que l'on peut prononcer sans aucune dépense d'air, elles nécessitent une expiration à la fois puissante et *prolongée*. C'est pendant la durée de cette expiration, que se produit la consonne. Si on raccourcit cette durée au point de l'annuler, la vigueur de l'articulation, quelque puissante qu'elle puisse être, ne servira à rien. Ces consonnes *ne porteront pas*, suivant l'expression usitée chez les artistes.

---

1. Nous pourrions citer encore comme exemple de transposition de consonnes l'erreur que font les Auvergnats. Ils diront : peindre avec un *pain chaud* (pour *pinceau* et par contre : manger du *pinceau* pour du *pain chaud*). Mais cette erreur n'est pas de même nature que celle que font les Alsaciens. Elle résulte d'une confusion entre les sifflantes S et C H et ne touche en rien à la préparation nasale.

En résumé, pour les consonnes du premier groupe, détente rapide et *d'un seul coup.*

Pour celles du second groupe, appui vigoureux du souffle et *durée* de cet appui.

CONSONNES DOUBLES

On sait que dans la langue italienne on parle comme on écrit, c'est-à-dire que toutes les lettres se prononcent. Il s'ensuit que, lorsqu'on a bien établi d'avance l'exactitude de ces lettres prises séparément, la prononciation des mots est très facile. Réciproquement, quand on parle purement, l'orthographe ne souffre aucune difficulté. Dans la langue française il n'en est pas de même, loin de là. En effet, il y a une quantité de mots (et c'est la majorité) dont la prononciation réelle, peu conforme à l'écriture, paraît tout à fait bizarre aux étrangers à cause des nombreuses lettres qu'il faut passer sous silence. On comprendra qu'il nous est impossible d'entrer dans le détail de ces mots que l'usage seul peut apprendre. Nous devons cependant attirer l'attention de nos lecteurs sur la question des doubles consonnes.

Beaucoup de Français font à cet égard des fautes énormes[1]. Dans le chant il ne saurait y avoir de négligence à cet égard, car, outre la nécessité de prononcer purement, il est certains mots comme par exemple *terreur*, *horreur* qui n'acquièrent leur valeur et leur relief qu'en raison du redoublement énergique de l'R. Malheureusement la langue française est fertile en bizarreries déconcertantes et il nous est impossible de poser un principe sur lequel on puisse s'appuyer pour l'emploi des doubles consonnes. Tantôt il est indispensable de les faire entendre toutes deux, tantôt au contraire, il faut n'en articuler qu'une seule. Là encore l'usage fait loi et aucune règle fixe ne peut guider l'artiste qui cherche à épurer sa prononciation.

1. Nous pourrions citer ce fait caractéristique qu'à Paris (dans le langage faubourien. il est vrai) certaines personnes suppriment presque toutes les doubles consonnes et par contre prononcent le mot *mairie* comme s'il y avait deux R.

Pour que nos lecteurs puissent en juger, nous donnerons les exemples suivants :

Mots dans lesquels le redoublement est de rigueur.	Mots dans lesquels on ne doit prononcer qu'une consonne.
B = [2]	*abbaye*
C = *peccadille*	*accourir*
D = *addition*	
F = *affréter*	*affranchir*
G = *aggloméré*	*aggraver*
L = *allègres*	*aller*
M = *immortel*	*gommé*
N = *annuel*	*année*
P = *hippodrome*	*appartement*
R = *irrévocable*	*équerre*
S = *assimilation*	*essayer*
T = *atterrir*	*abattu*

Remarquez les singularités de l'usage qui veut qu'on prononce les deux N dans *annuel* et un seul N dans *année* et c'est presque le même mot. Je renonce à trouver une explication quelconque à ce fait bizarre. Comprenne qui pourra.

J'ai à peine besoin de dire que sur cette question comme sur bien d'autres les grammairiens ne sont nullement d'accord, et je me demande même où certains d'entre eux ont pu entendre les étranges prononciations qu'ils préconisent. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, d'après Littré, on doit prononcer comme une consonne unique les consonnes redoublées des mots *immense*, *immémorial*, *inné*, *innocuité*, *hippodrome*, *irréductible*, *irrévocable*, *irresponsable*. Malgré l'autorité d'un pareil nom, on ne peut admettre comme exacte une prononciation qui n'est employée par personne, ni au théâtre, ni dans la conversation familière. Aussi, en ces matières, nous avons pris le parti de ne reconnaître qu'une seule autorité : la Comédie-Française. Pour nous,

son opinion fait loi, car elle représente l'usage. Les artistes de ce théâtre ont, de l'avis de tous, une prononciation parfaite de correction et exempte de tout accent. Nous engageons les chanteurs à prendre modèle sur eux, sans s'inquiéter des avis différents qu'ils peuvent entendre ou même lire à droite et à gauche sur la prononciation de tel ou tel mot.

Ainsi, pour en revenir aux exemples que j'ai cités plus haut, pas un artiste du Théâtre Français ne dira *immense* en prononçant *imense*. Je m'en suis du reste assuré auprès de M. Le Bargy, le distingué professeur du Conservatoire, un des maîtres de la prononciation, qui a bien voulu fixer mon opinion à cet égard et me donner quelques renseignement complémentaires. Nous nous abriterons donc derrière cette autorité incontestée, elle nous suffit, la question nous paraît jugée.

Le terrain étant ainsi déblayé, nous pourrons poser les règles suivantes :

1° Toutes les fois que l'usage commande le redoublement d'une consonne, ce redoublement, loin d'être escamoté, doit être mis en dehors avec beaucoup de vigueur.

2° Quand la consonne double doit être prononcée seulement comme si elle était simple, il faut éviter avec soin tout ce qui pourrait ressembler à un redoublement intempestif.

A propos de ce dernier point, j'ajouterai que certains chanteurs ont la funeste habitude de faire entendre des doubles consonnes au milieu des mots dont l'orthographe en comporte une seule, se figurant donner par ce moyen une grande netteté à l'articulation. Malheureusement ils ne réussissent de cette manière qu'à imprimer à leur prononciation un caractère de prétention et de boursouflure parfaitement ridicule. Rien n'est plus détestable qu'une pareille pratique. Par conséquent on devra supprimer, par exemple, les deux LL dont on émaille si souvent le mot *hélas*. On doit dire tout simplement *hélas* avec un seul L et non pas *héllas*. Cette dernière prononciation est malheureusement très fréquente chez les chanteurs et il est à désirer qu'elle soit supprimée impitoyablement.

Pour terminer ce chapitre, j'ajouterai quelques observations afin d'attirer l'attention de mes lecteurs sur des fautes que l'on n'entend que trop souvent. Ainsi on doit éviter de redoubler la consonne simple lorsqu'elle est suivie d'une apostrophe. Il faut dire simplement *tu l'as vu* et non pas *tullavu*.

Par contre, on doit prononcer très distinctement les consonnes qui se trouvent à la fin de beaucoup de mots comme dans *semblable*, *tendre*, *oncle* de manière que l'auditeur n'entende pas *semblabe*, *tènde*, *onque*.

Consonnes finales.

La prononciation des consonnes finales, dont nous ne donnerons pas le détail parce qu'il nous entraînerait trop loin, donne lieu à quelques remarques assez importantes. Ainsi dans le mot *donc*, contrairement à ce que l'on fait si souvent, on ne doit faire entendre le *c* que si ce mot se trouve devant une voyelle ou une *h* muette. Il faut dire : *il est donc allé*, en faisant la liaison, et *je pourrai donc venir*, comme s'il y avait *don*. Si le mot termine la phrase, il faut aussi supprimer le *c*.

La même règle peut s'appliquer aux mots : *cinq*, *six*, *sept*, *huit*, *dix* mais avec une légère différence sur laquelle nous devons insister. Comme le mot *donc*, on fait sonner la finale devant une voyelle ou une *h*. Ex. : cinq hommes, si*x* abbés, sep*t* enfants, hui*t* amis, di*x* arbres. On la supprime devant une consonne ou une *h* aspirée. Ex. : *cinq francs* (*cin* francs) *sept (sè) brebis*, *dix héros (di)*. Par contre la finale doit être entendue lorsque l'un de ces mots termine la phrase. Ex. : *Ils étaient dix (diss)*.

Des liaisons.

On remarque que dans la langue française, pour un grand nombre de mots, la ou les consonnes finales doivent rester muettes. Si l'on considérait ce principe comme immuable, il y aurait *hiatus* chaque fois que le mot suivant commence par une voyelle. On sait que l'hiatus est produit par la ren-

contre de deux voyelles dont la première finit un mot et dont la seconde en commence un autre. Cette rencontre est considérée comme produisant au point de vue de la prononciation un effet désagréable et est interdite quand il s'agit de vers. Ainsi, on ne peut pas écrire en poésie : *tu as vu, où est-il*. Cette règle a été jusqu'ici strictement observée par nos poètes, et Boileau a beaucoup insisté à ce sujet dans l'*Art poétique*. Cependant je dois dire qu'elle est très discutée de nos jours et qu'il y a chez les jeunes auteurs une tendance à vouloir s'en affranchir.

Quoi qu'il en soit, on a cherché à éviter l'hiatus produit dans les conditions dont nous avons parlé plus haut et c'est pour y arriver qu'on emploie *la liaison*. La liaison est une forme de prononciation qui consiste à unir la dernière consonne du mot à la première voyelle du mot suivant. Ainsi on dit *vos armes* en prononçant *vozarmes* et *tout homme* en prononçant *toutome*.

Si l'on s'en tenait à la règle stricte ainsi posée, il faudrait faire toutes les liaisons. Mais cette manière de parler paraîtrait tout à fait prétentieuse et comme dit d'Olivet : « Il faut à cet égard rester dans de sages limites à moins de s'exposer à passer pour un pédant ». Du reste, dans la langue française, il en est souvent ainsi. Certaines tournures, d'une correction indiscutable cependant, doivent être évitées. Ainsi je citerai dans tous les verbes les passés définis et les imparfaits du subjonctif que l'on n'emploie pour ainsi dire plus, sous peine de paraître parler en vieux français et verser dans la préciosité. Dire : *nous allâmes* ou bien encore : *afin que je susse m'en servir* paraît un peu comique. Cette manière de parler et même d'écrire n'est plus possible de nos jours.

Pour revenir aux liaisons, nous remarquerons qu'en ce qui les concerne il y a en France dans les diverses provinces des habitudes très différentes. Ainsi les Méridionaux, fidèles à cette maxime : *toutes les lettres sont faites pour être prononcées*, ne passent aucune liaison sous silence. Dans le Nord et surtout à Paris, c'est bien différent, car on a la tendance à les supprimer presque toutes. La vérité se trouve

entre ces deux extrêmes. En général, dans le langage familier et par conséquent dans le chant du genre de l'opéra comique qui s'en rapproche le plus, il faut être sobre dans l'emploi des liaisons. Mais de même que dans la tragédie on peut les multiplier bien davantage que dans la comédie, de même dans le chant noble et déclamé, par conséquent dans le genre qu'on appelle le drame lyrique, il ne faudra pas les éviter de parti-pris comme le font beaucoup de chanteurs. En tout cas, on devra toujours *estomper* légèment la consonne qui forme la liaison de manière à ne pas trop attirer l'attention par un redoublement hors de propos et facilement ridicule.

Voici quelques observations qui seront utiles, je l'espère, aux personnes qui désirent se conformer au bon usage en ce qui concerne les liaisons dans le chant :

1° On devra supprimer la liaison toutes les fois que, du fait de cette liaison, il se produira un jeu de mots ou une ambiguïté quelconque qui rendrait la phrase grammaticale comique ou incompréhensible. A l'appui de ce principe, je citerai notamment les deux exemples suivants qui se trouvent, chose curieuse, dans le même morceau et à quelques mesures de distances.



Le premier exemple est surtout typique. Si l'on fait la liaison, l'oreille de l'auditeur est complètement déroutée et perçoit distinctement l'expression *grattez dur*, qui prête à rire.

Le second doit son effet comique *(grattez-moi)*, à l'élision

de l'*e* muet. Il est clair que dans ces deux passages toute liaison est impossible. Dans le premier cas, il faut sans respirer couper légèrement le son entre le mot *ingrat* et le mot *et*. Pour le second exemple au contraire, une respiration complète est de rigueur après *ingrate*. On obtient ainsi une déclamation beaucoup plus juste et plus compréhensible.

L'exemple suivant prête moins à rire. Cependant il y a un effet de *purée* qu'il faut éviter à tout prix. Pour cela il n'y a qu'à couper le son après le mot *pur*.



2° On devra supprimer la liaison lorsque, par suite de son emploi, la même consonne revient sur deux syllabes consécutives, produisant ainsi une répétition peu agréable à l'oreille. Exemple :



On devra respirer après le mot relique.

Voici encore un exemple analogue, certainement moins dur à l'oreille que le précédent, mais encore défectueux pour la sonorité des consonnes répétées.

Dans la mélodie de C. Chamidade : *Viens, mon bien-aimé*, on a à dire ce vers :

Les oiseaux et les roses

Si l'on ne respire pas après le mot *oiseaux* (ou si l'on ne coupe pas le son) il y a là une répétition de Z d'un effet peu heureux.

* Publié avec l'autorisation de M. Loigerot, éditeur.

3° On devra aussi supprimer la liaison lorsque, par suite d'une tenue un peu longue, on se trouve amené à prononcer cette liaison à une trop grande distance du mot qui la détermine. Exemple :



Si l'on ne respire pas après le mot *cependant*, voyez l'effet désagréable que produirait ce *til* attaqué sur un *sol* aigu. En outre, je ne suis pas bien sûr que l'auditeur, dans ces conditions, puisse comprendre la phrase. Du reste il faut se méfier en général de la liaison produite par un *t*. Elle est souvent dure et doit être employée avec prudence.

Autre exemple :



Ici évidemment l'effet est beaucoup moins dur et on pourrait presque laisser la liaison, à condition, bien entendu, de la réduire au strict minimum et de *l'estomper* légèrement, ainsi que je l'ai déjà expliqué. Mais, comme la phrase est très longue à soutenir d'une seule respiration (et cela d'autant plus que l'on chante sur un *fa* du médium, note qui dépense beaucoup de souffle) on aura avantage à respirer après le mot *descends* et par suite à supprimer la liaison.

Ces considérations m'amènent à parler d'une habitude singulière prise par beaucoup d'artistes du temps passé et dont on peut constater encore quelques traces de nos jours.

Lorsqu'ils étaient obligés de respirer au milieu d'une phrase par suite de sa longueur, comme cette respiration avait

quelquefois comme effet de faire disparaître une liaison, ils avaient comme un remords de cette disparition qu'ils considéraient comme incorrecte. Aussi que faisaient-ils? Loin de la supprimer, ils la faisaient entendre à la fin du mot avant de respirer. Ainsi, dans l'exemple cité plus haut (Stances de *Sapho*), il n'est pas rare d'entendre des chanteuses qui prononcent avant de respirer le mot *descends* en faisant sonner très distinctement un *z* final. Cela produit l'effet suivant :

Descenz... (respiration) *au sein des flots.*

Evidemment, c'est moins mauvais que de dire :

Descen... (respiration) *zau sein des flots.*

Mais néanmoins, je trouve cette combinaison du plus haut comique. En résumé, ce qu'il y a de mieux à faire ici, c'est de supprimer tout à fait la liaison.

Je pourrais facilement multiplier les exemples. Ainsi, j'ai entendu souvent à l'Opéra, dans *Faust*, Méphistophélès disant dans la scène de l'Eglise :

Lorsque tu bégayaiz... (respiration) *une simple prière.*

Autre exemple bien drôle encore :

On connaît la phrase des couplets de *Samson et Dalila :*

Ah! réponds à ma tendresse.

Ce vers embrasse quatre mesures à quatre temps dans un mouvement lent. Il est donc impossible de le dire en entier sans respirer au milieu, c'est-à-dire après le mot *réponds*.

Or, une cantatrice bien connue, nous dirons Mme X... pour ne nommer personne, disait toujours à ses débuts à l'Opéra :

Ah! réponz... (respiration) *à ma tendresse.*

Au bout de quelque temps, il s'est établi la tradition suivante : au lieu de dire le vers primitif, on a fait le changement ci-après :

Ah! réponds, réponds à ma tendresse

De cette manière, on pouvait respirer après la virgule et la déclamation devenait meilleure.

Savez-vous ce qui est arrivé? La malheureuse, tenant mordicus à sa liaison, prononçait toujours ainsi :

Ah! réponz... (respiration), *réponds à ma tendresse.*

Impossible d'imaginer un arrangement plus comique.

*
* *

Des respirations.

On a souvent reproché au chant son impuissance à soutenir une longue période et l'obligation dans laquelle le chanteur se trouve de couper cette période par une suite de prises d'air susceptibles d'en compromettre l'unité. On en a conclu que, au point de vue artistique, la voix humaine est en état d'infériorité comparativement à beaucoup d'instruments et surtout aux instruments à corde capables de lier les sons à l'infini sans aucune interruption.

Je ne cesserai de m'élever contre cette manière de voir qui ne me paraît pas répondre à la réalité des faits. Tout d'abord nous remarquerons que *le timbre* de la voix humaine (je parle bien entendu d'une jolie voix), est supérieur comme qualité à celui d'une flûte, d'un hautbois, voire même d'un violon ou d'un violoncelle. Il nous touche et nous émeut bien plus profondément. En outre, si la voix humaine ne peut prolonger les sons indéfiniment comme les instruments à corde, le chant a pour lui, comme compensation d'une valeur incomparable, cette chose précieuse entre toutes, *la parole* dont la variété infinie peut peindre d'une manière précise tous les sentiments, toutes les situations, tous les rêves même.

Enfin, il ne faut pas oublier que, de même que la phrase grammaticale, tout en restant une, se divise et se subdivise en un certain nombre de membres de phrase, de même la phrase musicale a ses périodes et ses subdivisions; on peut dire qu'elle aussi a *ses respirations*.

De ces considérations il est facile de déduire que le véri-

table objet de la respiration dans le chant ne doit pas être rabaissé au rôle d'une banale prise d'air, mais qu'elle doit être *la ponctuation du chant*.

Il semble donc tout à fait logique que dans une musique bien construite, les respirations dans le chant et celles indiquées par les subdivisions de la phrase musicale devraient toujours coïncider. C'est ainsi du reste que l'a compris l'école moderne. Dans toutes les œuvres dramatiques de ces derniers temps, on voit à chaque page (que dis-je? à chaque mesure) ce souci constant d'une ordonnance rationnelle.

Malheureusement les auteurs anciens, pour la plupart, paraissent s'être souciés bien peu du rôle de la respiration qu'ils ont méconnu. Bien souvent, non seulement la phrase grammaticale et la phrase musicale ne coïncident pas dans toute l'étendue de leurs développements, mais encore il semble que les auteurs et bien entendu les auditeurs n'étaient nullement choqués de prises d'air intempestives comme, par exemple, des respirations au milieu d'un mot qui nous paraissent aujourd'hui de pures monstruosités.

Pour s'en rendre parfaitement compte, on n'a qu'à examiner les opéras qui furent les premiers du genre et naquirent pour ainsi dire des mystères du moyen âge dont ils étaient la continuation. D'un autre côté, la musique sacrée et en particulier le plain-chant ne comportent-ils pas une grande licence à l'égard de la place des respirations? Les mots latins sont à chaque instant coupés par le milieu, et pour respirer, l'exécutant n'a qu'à consulter son unique fantaisie et les besoins d'un souffle plus ou moins long.

Dans Hændel il arrive très souvent qu'on rencontre huit ou dix mesures se déroulant sur la même syllabe, d'où nécessité absolue de respirer quelque part et bien entendu au milieu du mot. De telles pratiques ne sont plus possibles aujourd'hui.

De nos jours les compositieurs, se méfiant des fantaisies possibles des chanteurs, n'ont rien voulu abandonner au hasard. Ils ont pris l'habitude d'indiquer eux-mêmes les subdivisions de la phrase musicale, soit au moyen de silen-

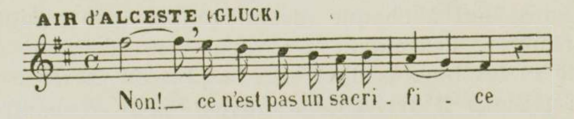
ces qui viennent préciser l'interruption des sons et la durée de cette interruption, soit au moyen d'une virgule placée au-dessus de la portée. De cette manière, la place des respirations est fixée et n'est plus laissée à la fantaisie de l'exécutant.

Mais, comme dans la musique d'autrefois il n'en est pas ainsi et que les chanteurs sont appelés à interpréter les œuvres de tous les auteurs sans distinction d'époque, il est essentiel qu'ils connaissent les règles précises sur lesquelles ils pourront s'appuyer pour fixer les subdivisions de la phrase. De cette manière, s'appuyant sur une base solide, ils n'auront aucune hésitation lorsqu'ils devront choisir l'endroit où ils doivent respirer et cela, non seulement lorsqu'aucune indication précise de l'auteur ne viendra fixer leur choix, mais encore lorsqu'il y a une indication erronée. Bien entendu, dans ce dernier cas (et il est assez fréquent dans la musique d'autrefois) les chanteurs. ne devront pas hésiter à faire la correction nécessaire, tout en respectant le plus possible l'ordonnance générale de la phrase musicale.

Les règles dont nous avons parlé plus haut sont au nombre de trois et s'appliquent à des cas très distincts.

Première règle : On doit respirer chaque fois qu'il y a une ponctuation, c'est-à-dire un point, une virgule, etc.

Exemple :



En ce qui concerne cet exemple, on remarquera que non seulement la respiration indiquée par la virgule est correcte, mais que, séparant comme elle le fait le *non* du reste de la phrase, elle donne à ce mot une importance plus grande, un relief plus saisissant. Cela est d'autant plus important dans ce passage que cette négation ainsi mise en dehors donne au personnage d'Alceste son véritable caractère d'é-

nergie dans le dévouement et met bien en lumière la grandeur du sacrifice auquel elle est fermement décidée pour sauver son époux.

Si on supprime au contraire la respiration et qu'on mette son amour-propre à dire tout d'une haleine : *Non, ce n'est pas un sacrifice*, d'abord, il y a de fortes chances pour que les derniers sons soient essoufflés et ternes (car la phrase est longue), en outre la diction prendra un caractère banal, *bourgeois*.

Deuxième règle : On devra respirer quand il y a une répétition de mots ou de membres de phrase.

Exemple :



Evidemment cette règle trouve peu son application dans la musique moderne d'où l'on a banni avec soin toute répétition de mots (à moins, bien entendu, que cette répétition ne soit un effet voulu par le poète et placé pour insister d'une manière particulière sur un mot ou un membre de phrase d'une importance exceptionnelle).

Mais dans l'ancienne musique ce procédé est très fréquent et du reste d'une banalité déplorable; car les mots ne sont le plus souvent répétés que pour augmenter le nombre des syllabes d'un vers trop court et les faire cadrer plus ou moins bien avec la musique, ou bien encore pour permettre à un nombre insuffisant de vers de suffire à une phrase mélodique sensiblement plus longue. Je me demande avec étonnement comment nos pères ont pu supporter sans sourciller certaines répétitions dont la fréquence paraît une véritable gageure contre le bon sens. Nous pouvons citer comme exemple typique l'air du ténor au 1er acte de la *Dame Blanche* (l'air du 2e acte est du reste dans le même cas), morceau très beau certainement comme musique et qui est par sa facture très approprié au caractère du

personnage mais qui contient vingt-six fois les mots : *Ah! quel plaisir d'être soldat*. Vraiment si l'auditeur, à la fin de l'air, n'est pas au courant du plaisir que Georges Brown ressent, il y mettra bien de la mauvaise volonté.

Troisième règle : On devra respirer quand il y a inversion grammaticale, c'est-à-dire lorsque le complément direct ou indirect, dont la place régulière est après le verbe, se trouve, au contraire, avant celui-ci.

Exemple :



Le complément indirect *De tes serments* étant placé avant le verbe, il faut respirer après ces mots, de manière à les détacher du reste de la phrase. Car évidemment la construction régulière serait : *garde la foi de tes serments*.

Les inversions de ce genre, bien rares en prose, constituent une tournure spéciale à la poésie et on en rencontre des exemples à chaque instant dans les morceaux de chant.

Les trois règles que nous avons posées ne se trouvent dans aucune méthode ou traité de chant, quoiqu'elles soient observées par tous les artistes qui aiment la correction de la déclamation. Aussi nous avons pensé qu'il était utile de leur donner une forme précise.

Mais nous devons y ajouter un correctif nécessaire et très important, c'est qu'on doit supprimer les respirations qu'elles édictent toutes les fois que les interruptions de son ainsi obtenues viendraient couper la phrase mélodique à un endroit intempestif et désagréable.

Nous avons employé le terme de *phrase mélodique* à dessein; car, ainsi que nous l'expliquerons plus tard, suivant le cas il faut *chanter* (comme dans une cantilène ou une phrase de sentiment) ou bien *dire* (s'il s'agit d'un récitatif où l'on raconte des faits).

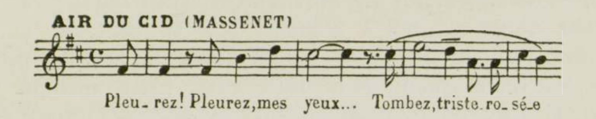
---

* Publié avec l'autorisation de M. Loigerot, éditeur.

Il est clair que, lorsque le sujet oblige l'interprète à *chanter*, la phrase musicale a un tour mélodique qui doit rester au premier plan, et il faut savoir, au besoin, lui sacrifier un peu la valeur des paroles.

Celles-ci, au contraire, doivent primer lorsqu'il s'agit de diction ou de déclamation. Naturellement, dans ce cas, les règles de diction et par conséquent celles des respirations conservent toute leur valeur et doivent être rigoureusement observées.

Voici un exemple où le sentiment douloureux domine et où évidemment il s'agit de *chanter* [1]. Par conséquent la diction doit céder le pas à la phrase mélodique.



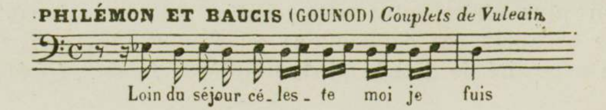
Il est clair que dans cet exemple une respiration placée après le mot *tombez*, quelque correcte qu'elle soit au point de vue de la diction, serait d'un effet peu heureux. Elle couperait la phrase musicale par le milieu et, en la raccourcissant pour en faire deux petits tronçons, elle lui enlèverait le caractère de lamentation continue qu'a voulu l'auteur. Massenet paraît même avoir eu d'avance la crainte de voir s'épanouir cette respiration malencontreuse. Aussi pour empêcher l'interprète de l'introduire malgré lui, il a multiplié les indications formelles. Tout d'abord il a mis une grande liaison qui embrasse tout le membre de phrase. Plus encore, il a supprimé la virgule; car celle qui se trouve dans notre exemple est absente dans l'édition revue et corrigée par l'auteur. Nous l'avons rétablie parce qu'elle est nécessaire au point de vue strict de la correction grammaticale et aussi pour nous permettre d'insister sur la suppression qu'a voulue Massenet et rendre ainsi notre explication plus claire, plus nette, enfin plus convaincante. Je pense qu'après ces explications on comprendra qu'il est de toute nécessité de dire la phrase entière : *tombez, triste rosée,*

en supprimant toute respiration, conformément aux indications de l'auteur.

A ce sujet, je ferai remarquer à mes lecteurs que Massenet, désireux de se soustraire autant que possible aux fantaisies quelquefois bizarres de certains chanteurs, a pris l'habitude de noter lui-même toutes les indications de chant utiles à l'interprète, de manière à rendre sa pensée complètement précise. Il pousse le soin jusqu'à marquer d'un bout à l'autre de ses œuvres non seulement les respirations (soit au moyen de silences, soit au moyen de virgules placées en haut de la portée), les nuances du forte au piano et réciproquement, mais encore tous les accents, de quelque nature qu'ils soient. Je rappellerai à peine pour mémoire que les moindres changements de mouvements sont notés avec l'aide du métronome et qu'il y a même très souvent sur la partition des indications pour la physionomie et la mise en scène. Par conséquent, pour interpréter cette musique d'une saveur si spéciale et d'un charme si impressionnant, il est inutile de se creuser la tête à chercher des effets extraordinaires et il serait nuisible de vouloir substituer son point de vue particulier à celui de l'auteur qui a conçu l'ensemble de l'œuvre. Il vaut bien mieux se borner à exécuter consciencieusement et avec une grande sincérité ce qu'il a voulu sans y rien ajouter et sans en rien retrancher. On aura tout à y gagner, car les indications de Massenet sont toujours d'une justesse irréprochable au point de vue technique, de plus elles portent l'empreinte d'une expérience profonde de l'optique spéciale du théâtre.

Cette digression étant terminée, je reviens à mon sujet. Je citerai encore un cas où les respirations édictées par les règles que nous avons posées doivent être supprimées sans hésitation : c'est lorsque, par suite du rythme écrit par l'auteur et par suite du mouvement rapide que la phrase comporte, le temps matériel manque pour respirer.

Exemple :



Régulièrement il faudrait respirer après les mots : *loin du séjour céleste*, puisqu'il y a inversion. Mais le rythme est trop vif; de toute nécessité on doit supprimer toute respiration sous peine d'arrêter le mouvement, ce qui serait très mauvais.

Il en est de même dans l'exemple suivant :



Ici encore il serait régulier de placer une respiration après *le feu* de manière à séparer les mots qui reviennent deux fois. Mais, de même que pour l'exemple précédent, il faut dire toute la phrase d'une seule haleine à cause du mouvement vif qui empêche de trouver le temps de respirer.

Enfin, pour clôturer la série des exceptions, je rappellerai qu'il est des cas où il faut placer une respiration pour éviter une liaison dont l'effet serait mauvais. Nous en avons parlé au chapitre des liaisons avec tous les détails que le sujet comporte. J'ajouterai cependant une simple observation. Il peut se faire que, de même que pour les exemples cités plus haut, le mouvement soit trop vif pour qu'on puisse placer une respiration. Dans ce cas, pour éviter une liaison malencontreuse, on remplace la respiration par une très légère interruption du son. La coupure ainsi produite peut s'exécuter rapidement, ne gêne pas le rythme et ne ralentit pas le mouvement.

DES RESPIRATIONS FACULTATIVES

Les respirations dont nous avons donné les règles au chapitre précédent ont un caractère *obligatoire;* en les fixant comme il a été prescrit et en tenant compte des exceptions énoncées, on est toujours sûr de rester dans la correction la plus absolue. Malheureusement la voix humaine est limitée en ce qui concerne la durée du souffle qui la

* Publié avec l'autorisation de M. Gallet.

fait vivre, et assez souvent, les respirations que nous avons édictées ne suffisent pas au chanteur pour lui permettre de reprendre haleine.

Il faut donc de toute nécessité en trouver d'autres, ce sont celles-là que nous appelons respirations *facultatives*. Elles sont toujours le résultat d'une impuissance; comme telles elles doivent être dissimulées le plus possible; en outre, toutes les fois qu'on pourra les supprimer, sans nuire à la tenue de la phrase, il ne faudra pas hésiter à le faire.

A ce sujet je demande à mes lecteurs la permission de présenter une observation importante. Certains professeurs (je parle surtout de ceux qui, ayant chanté au théâtre, ont poussé leur carrière jusqu'à un âge où leurs moyens vocaux avaient subi une forte baisse), certains professeurs, dis-je, prétendent que la place des respirations n'a aucune importance, qu'au théâtre on respire où on veut et où on peut, que le public ne s'en aperçoit pas, etc., etc. Par suite ils s'inquiètent fort peu de ce que peuvent faire les élèves à cet égard et leur permettent de respirer n'importe à quel moment, tout simplement quand ils en ont besoin, sans s'occuper de la ponctuation ni de quoi que ce soit et sans s'inquiéter si la phrase musicale est coupée ou non [1]. Comme ils ont fait cela eux-mêmes fréquemment au déclin de leur carrière, lorsqu'ils étaient devenus poussifs (et même quelquefois à leurs débuts), ils ne se sont pas aperçus qu'il y avait là un vice, et, remplis d'indulgence pour leurs propres faiblesses, ils ont pris le défaut pour une qualité. Par suite, les uns *laissent faire* et les autres *font faire*, ce qui est plus grave.

Il est indispensable de dissiper l'illusion de ceux qui croient que l'auditeur ne perçoit pas les respirations multipliées outre mesure ou bien mises à la diable, n'importe où. Au contraire, je ne saurais trop recommander aux jeunes de ne pas se livrer aux fantaisies respiratoires qu'ont coutume

1. Je dois dire que dans l'école italienne on se livrait à ces pratiques avec une désinvolture sans pareille. Je dis *se livrait* et non *se livre*, car aujourd'hui en Italie tout cela est bien changé. On a marché depuis cette époque.

d'étaler les chanteurs fatigués. Sans tomber dans une exagération qui serait absurde comme toutes les choses extrêmes, ils doivent de bonne heure s'habituer à ne couper les phrases que le moins possible.

C'est en s'exerçant dans ce sens-là qu'ils arriveront peu à peu, par une sorte d'entraînement progressif, à augmenter la durée de leur souffle et surtout qu'ils acquerront l'art si difficile et si important de le dépenser judicieusement. C'est là, en effet, le grand secret de la *tenue* de la voix.

Plus tard, lorsqu'ils seront au déclin de leur carrière, plus ou moins usés, plus ou moins *vidés* (comme l'on dit dans l'argot du théâtre), il sera toujours temps de se livrer aux douceurs de « faire comme l'on peut et non pas comme l'on veut ». A ce moment-là, ils auront d'autres qualités artistiques que l'expérience et une aspiration profonde vers l'idéal leur auront données. C'est en considération de celles qu'ils nous montreront, qu'on leur pardonnera quelques défaillances seulement excusables en cas de nécessité absolue et qu'on aura une certaine indulgence si on les voit quelque peu cultiver l'art d'accommoder les restes.

Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il y a des cas où la nécessité absolue force le chanteur à couper la phrase.

Nous allons examiner comment il faut s'y prendre pour déterminer l'endroit où cette coupure est le moins défectueuse.

En principe, il faut autant que possible ne pas séparer les mots qui, accolés, forment un sens fini. Au contraire on peut sans trop d'inconvénient en détacher les incidences, de quelque nature qu'elles soient.

Ainsi si nous prenons une phrase réduite à sa plus simple expression, une phrase squelette, nous verrons qu'elle se compose d'un sujet, d'un verbe et d'un complément (direct ou indirect suivant que le verbe est actif ou neutre) ou bien encore d'un sujet, du verbe *être* et d'un attribut.

Exemples :

1. *Hamilcar sauva Carthage.*
2. *Les Romains se destinaient à la guerre.*
3. *Le héros était magnanime.*

Dans chacune de ces phrases les mots forment un tout complet et il importe de ne pas les séparer en un endroit quelconque par une respiration intempestive. Mais supposez que du premier exemple on fasse ceci :

Hamilcar sauva Carthage attaquée par les mercenaires.

Cette phrase, si elle était mise en musique, serait probablement trop longue pour qu'on puisse la chanter d'une seule respiration ; il faudra donc la couper quelque part. Conformément au principe posé plus haut, on laissera unis les mots *Hamilcar sauva Carthage* qui forment un sens complet et on respirera après *Carthage*, attendu que les mots qui suivent ne sont qu'une incidence destinée à commenter le premier groupe.

Il en sera de même pour la deuxième phrase si on la modifie ainsi :

Les Romains se destinaient à la guerre par une sorte de tradition nationale.

La respiration facultative se trouve tout indiquée après le mot *guerre*.

On pourrait ainsi multiplier les exemples à l'infini. En tout cas en voici un, tiré de *Faust*, que nous transcrivons avec la musique, ce qui rendra l'explication encore plus nette :



C'est en vertu du même principe qu'on peut souvent respirer avant le pronom *qui* ou la conjonction *que*.

Exemple :



Evidemment dans cet exemple il vaudrait mieux ne pas couper la phrase musicale, si c'est possible. Malheureusement, outre qu'elle est assez longue comme durée, elle contient vers la fin une note élevée qui doit être chantée avec chaleur et vigueur. Or, on sait qu'à la fin de la respiration, le souffle, quoique pas encore éteint, manque de *muscles* (si je puis m'exprimer ainsi) et n'a plus suffisamment de *vie* pour donner au son l'éclat qui peut être nécessaire. C'est le cas ici. Dans ces conditions, je n'hésite pas à conseiller de prendre une respiration supplémentaire, ce qui après tout vaut mieux que de donner à l'auditeur l'impression de la fatigue ou même de l'impuissance. De deux maux, je choisis le moindre.

Voici maintenant d'autres exemples qui montreront qu'on peut placer une respiration facultative avant les mots *comme*, *et*, et en général avant toutes les conjonctions.





Je n'ai pas complètement terminé mes observations au sujet des respirations facultatives. Car il peut très bien arriver que, même débarrassée de ses incidences, la phrase type dont nous avons parlé (c'est-à-dire celle qui est seulement composée d'un sujet, d'un verbe et d'un complément) se trouve encore trop longue pour pouvoir être dite d'une seule respiration. Cela se comprend du reste si l'on remarque que le sujet et le complément peuvent être tous deux suivis ou précédés d'un adjectif et que le verbe peut être lui-même représenté par la réunion de deux verbes.

Ainsi une phrase très simple comme :

Le héros sauva son amante.

peut devenir au moyen des additions citées plus haut :

Le courageux héros parvint à sauver son amante fidèle.

De même les incidences, détachées de la phrase principale, peuvent être très longues et dépasser la durée d'une seule respiration.

Dans ces conditions les règles énoncées par nous ne suffisent plus et il est évident qu'il faut couper la phrase (ou le membre de phrase) quelque part. La coupure ainsi produite sera certainement incorrecte, mais, en présence d'une impossibilité matérielle absolue, on la tolère, à condition bien entendu qu'elle soit placée à l'endroit *le moins mauvais*.

La question se trouve donc ainsi posée : où se trouve cet endroit que l'on peut appeler le moins mauvais et comment peut-on en effectuer la recherche?

Pour éviter toute indécision, j'ai dressé le tableau progressif suivant :

1 Séparer *le sujet* du reste de la phrase;
2 — *le verbe* du complément direct (s'il est actif);
— *le verbe* du complément indirect (s'il est neutre);
3 — *le substantif* de l'adjectif;
4 — *la préposition* des mots qu'elle détermine;
5 — *l'article ou l'adjectif possessif* du substantif [1];
6 — deux syllabes du même mot.

A la lecture de ce tableau on se rend tout de suite compte que la séparation dont il est question au n° 1 est la plus tolérable et que celle du n° 6 est la plus mauvaise, en passant par une gradation progressive.

Ceci posé, pour trouver la place d'une respiration facultative on examine au point de vue grammatical la phrase [2]

1. On peut ranger dans le même cas la réparation du pronom personnel et du verbe comme dans *je pleure*.

2. Je parle, bien entendu, d'une phrase déjà débarrassée de ses incidences.

(ou le membre de phrase) que la nécessité nous force à couper, et on voit si elle comporte un sujet, un verbe, un complément, etc., ou bien seulement une partie de ces termes, de manière à juger exactement à quel cas elle se rapporte. On comprendra facilement que si le membre de phrase à couper ne contient pas un sujet, le nº 1 ne peut être applicable; on se rabattra alors sur le nº 2. S'il n'y a pas de verbe non plus, on éliminera ce cas et ainsi de suite en suivant le tableau jusqu'au bout.

Voici quelques exemples :



Ce membre de phrase, évidemment très long, comporte un sujet et un verbe. Il s'agit donc du cas nº 1. On devra respirer après le *sujet*, c'est-à-dire après le mot *oiseaux*.

Autre exemple :



Ici il n'y a pas de sujet, mais un verbe et un complément composé lui-même d'un substantif et d'un adjectif. La phrase n'est pas très longue, mais le dernier son se trouve être justement une note élevée qui demande de la vigueur. Or j'ai fait observer dans le courant de ce même chapitre que, à la fin de la respiration, le souffle est incapable de donner

au son un brillant absolu. Il faut donc couper la phrase pour pouvoir produire l'impression de puissance que la dernière note et l'idée à exprimer demandent. Où doit-on respirer? Examinez, comme nous l'avons dit, la phrase au point de vue grammatical et consultez notre tableau. Vous verrez tout de suite que, comme il n'y a pas de sujet, il ne peut s'agir du n° 1. Passez alors au n° 2 et voyez s'il peut s'appliquer à notre exemple. Etant donné qu'il y a un verbe, c'est en effet le cas. Par conséquent il faut respirer après le mot *étends*. Remarquez que certains chanteurs respirent après le mot *main*. L'endroit est mal choisi; car, lorsqu'on sépare le substantif de l'adjectif, il s'agit du cas n° 3 et, d'après ce que nous avons dit au sujet de la progression de notre tableau, le n° 3 est plus mauvais que le n° 2. Celui-ci doit donc être préféré.

Les respirations facultatives que nous avons indiquées dans les exemples qui précèdent (cas n° 1, n° 2) sont certainement tolérables, mais on ne pourra plus en dire autant si l'on examine les exemples que nous citons plus loin. En effet dans ceux-ci, il s'agit d'effectuer la séparation du substantif et de l'adjectif (cas n° 3), celle de la préposition et des mots qu'elle détermine (cas n° 4), celle de l'adjectif possessif et du substantif (cas n° 5), et enfin la séparation extraordinaire qui consiste à couper un mot en deux. Disons-le bien vite, tout cela est franchement mauvais au point de vue du bon style. Par conséquent, si nous citons de pareils exemples, c'est pour montrer combien les anciens auteurs étaient larges à cet égard et non pas pour encourager les chanteurs à se livrer aux mêmes fantaisies. Dans le chant moderne, on doit proscrire absolument de pareils arrangements que l'auditeur. d'aujourd'hui trouverait à juste titre tout à fait intolérables.

Exemple se rapportant au cas n° 3 :



J'ai entendu quelques rares chanteuses réussir la tenue de la phrase entière sans respirer. On se saurait trop les en louer, car c'est excellent comme style. Mais il s'agit d'un véritable tour de force; il faut, pour y arriver, posséder un souffle puissant et d'une durée exceptionnelle. En effet, non seulement la phrase, qui est écrite en *andante*, est très longue, mais elle doit être chantée sur le plein de la voix. Aussi, il est à peu près admis que, dans ce passage, on peut respirer après le mot *épouse*.

Remarquez qu'en se servant de notre tableau, on arrive à déterminer la respiration facultative précisément à cet endroit. En effet, il n'y a ici ni sujet ni verbe. Donc on ne peut appliquer ni le n° 1 ni le n° 2 (se reporter à notre tableau); on se trouve ainsi en présence du suivant, le n° 3. Par conséquent, on doit placer la respiration facultative, comme celui-ci l'indique, entre le substantif et l'adjectif c'est-à-dire après le mot *épouse*.

Exemple se rapportant au n° 4.



Cet exemple, tiré de la scène de la conjuration au 4e acte, est assez curieux. On doit observer, en effet, que la respiration après la préposition *à* n'a pas été indiquée par Meyerbeer, soit au moyen d'un silence, soit au moyen d'une virgule [1] et qu'elle n'est pas rendue indispensable par la durée du membre de phrase. Elle est cependant de tradition et s'est faite à l'époque de la création de la pièce avec la permission de l'auteur, si ce n'est sur son invitation formelle (ce qui est très probable).

* Publié avec l'autorisation de M. Loigerot, éditeur.

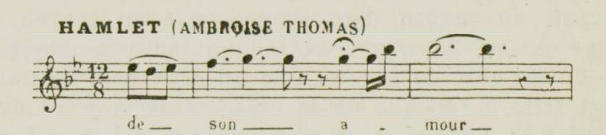
1. Celle qui se trouve sur notre exemple a été introduite par nous, pour indiquer comment le passage s'exécute à l'Opéra de Paris.

Remarquez que dans ce passage il ne s'agit pas d'une phrase *solo* chantée par tel ou tel personnage, mais d'une exécution d'ensemble. Or, on a voulu que l'attaque de l'accord vocal qui forme temps d'arrêt soit d'une précision absolue, de manière à bien donner à l'auditeur l'impression de la fermeté, de la décision qui caractérisaient les instigateurs du massacre de la Saint-Barthélemy. Tous ceux qui pratiquent les chœurs savent qu'une attaque de ce genre n'est possible qu'au début de la respiration et sera au contraire toujours molle si elle se produit au milieu d'une phrase.

Pour obtenir cet effet qui est purement instrumental, mais qui peint si nettement le *caractère* des personnages en présence, on a préféré donner un léger croc-en-jambe à la correction grammaticale. Ainsi donc on fait arrêter délibérément tout l'ensemble vocal après le mot *à*; les exécutants respirent à leur aise et, l'attention surexcitée par le silence général qui s'établit ainsi, ils n'ont plus qu'à regarder la baguette du chef qui les guide. A son signal précis, aucune hésitation ne se produira, ils attaqueront simultanément et franchement sans la moindre difficulté.

La respiration incorrecte qui a été ainsi introduite et qui paraît contraire à toutes les règles du goût porte donc en elle sa raison d'être et est due à une nécessité d'exécution. A ce titre, on doit la tolérer, mais il faut bien dire que, dans tout autre endroit ne remplissant pas les mêmes conditions, elle serait abominable.

Exemple se rapportant au cas nº 5.



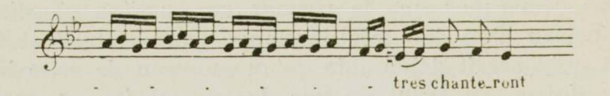
Il s'agit encore ici d'une respiration nécessitée par un effet instrumental. Il est clair que si l'on voulait dire tout le membre de phrase sans respirer, les deux notes *sol* et *si* ♭ qui sont à la fin manqueraient absolument d'éclat. Or

il faut remarquer que le passage en question constitue la terminaison d'un duo très développé entre Hamlet et Ophélie et qu'il serait déplorable qu'un morceau de cette importance finisse, au point de vue de la sonorité, en *queue de morue* (comme l'on dit vulgairement).

Ambroise Thomas, ordinairement très soigneux en ce qui touche la correction, a sans doute pensé qu'à cet endroit les mots n'avaient pour ainsi dire plus d'importance et pouvaient être sacrifiés à l'effet de sonorité, que du reste on les avait déjà entendus plusieurs fois dans les mesures précédentes et que par conséquent il n'y aurait que demimal si l'on était obligé de les estropier un peu. Aussi, prenant bravement son parti, a-t-il indiqué la respiration par un silence formel afin de couper court aux scrupules des exécutants. Malgré les circonstances atténuantes développées plus haut, j'avoue que je suis toujours un peu choqué quand j'entends exécuter ce passage de cette façon. Je m'incline, mais je n'admire pas.

Avec l'exemple qu'on trouvera plus loin, nous entrons dans une catégorie particulière de respirations; ce sont celles qui coupent un mot par le milieu. A notre époque elles nous paraissent une hérésie monumentale; mais, comme je l'ai déjà fait observer dans le courant de cette étude, ce procédé était très fréquent au moyen âge (témoin le plainchant) et s'est continué par la musique sacrée jusqu'à nos jours. Il y a même relativement peu de temps qu'on n'en voit plus trace dans les compositions musicales profanes, telles que les opéras, les drames lyriques ou bien les simples mélodies de salon. Je n'ai pas besoin de dire que dans toute la musique moderne, ce genre de respirations doit être rigoureusement proscrit et que, même quand il s'agit d'interpréter la musique ancienne, on ne doit s'en servir qu'en cas de nécessité absolue, comme dans le passage que nous citons :





Il me serait très facile de trouver de nombreux exemples analogues dans les œuvres du même auteur, dans la musique sacrée, dans Mozart (Voir le commencement de l'air d'Idoménée) ou bien Rossini et même Verdi. Je puis même citer au besoin le long trait qui se trouve au début de l'air de Mireille (Gounod) sur les mots : *Il s'envole.*



Peu de chanteuses peuvent l'exécuter d'une seule respiration. Aussi beaucoup d'entre elles ne se gênent pas pour respirer au milieu du mot, les unes dans l'intérieur du trait à arpèges, les autres à la fin des gammes, afin d'avoir tout le souffle possible en commençant le trille. De cette façon, elles peuvent tenir longtemps ce trille, le filer, le diminuer jusqu'au pianissimo, faire un long point d'orgue sur le dernier *fa* ♯, enfin exécuter ainsi un petit tour de force qui fait toujours de l'effet sur les personnes disposées à se pâmer devant les cabrioles instrumentales.

Je concède bien que « qui veut la fin veut les moyens », mais justement le moyen pourrait être meilleur en ce qui concerne ce passage bien connu. Je préfère de beaucoup à la respiration au milieu du mot, la combinaison qui consiste à répéter une deuxième fois les mots *il s'envole* à l'attaque du trille. De cette manière au moins, la respiration reste correcte.

Nous avons épuisé la série des respirations facultatives. Pour résumer les nombreuses observations que nous avons

faites sur cet important sujet, nous ne pouvons mieux faire que de citer l'exemple suivant tiré de la chanson du printemps de la Walkyrie (1er acte).



L'idéal serait évidemment de dire ces huit mesures sans respirer, car la phrase musicale se déroule d'un seul jet et ne peut que perdre à être coupée par une ou plusieurs séparations. Malheureusement la respiration humaine a ses limites et aucun chanteur, si habile ou si bien doué qu'il soit, n'est capable de réaliser l'idéal dont nous avons parlé plus haut. Il faut donc faire contre fortune bon cœur et se résigner à pratiquer ces malheureuses séparations. En tout cas, nous devons les multiplier le moins possible, afin de ne pas rompre l'unité de la phrase. Faisons donc la part du feu et, dans ces conditions nouvelles, cherchons les endroits où les respirations seront le moins désagréables.

Nous avons expliqué au commencement de ce chapitre qu'en pareil cas, il faut chercher à ne pas séparer les mots dont la réunion peut former un sens fini. Si nous examinons la phrase de la Walkyrie, nous verrons tout d'abord que la respiration la moins mauvaise sera celle que l'on peut placer après le mot *alliance* et qui sépare le sujet du verbe (cas no 1). Cette respiration suffira-t-elle et chacun des membres de phrase ainsi produits peut-il être dit d'une seule haleine, sans solution de continuité? Hélas! non. Résignons-nous donc à pratiquer d'autres séparations.

Il saute aux yeux tout d'abord que, si le premier membre de phrase qui comprend seulement deux mesures peut être

laissé intact, il n'en est pas de même du second qui en comprend six. C'est donc du côté de ce dernier que vont se porter nos recherches.

Nous sommes en présence de ces mots :

unit le printemps à l'amour.

Ici, évidemment, il vaut mieux ne pas séparer les mots *unit le printemps* qui forment un sens. Par conséquent, s'il faut respirer, il faut le faire après le mot *printemps* et non avant.

Nous nous trouvons donc maintenant avec deux respirations facultatives, l'une après le mot *alliance*, l'autre après le mot *printemps*, de sorte que la phrase est divisée en trois tronçons. Je trouve que c'est bien assez et que l'on pourrait s'en tenir là ; mais il faut avouer que, même dans ces conditions, l'exécution n'est pas très aisée, au moins en ce qui concerne le membre de phrase *unit le printemps*. En effet, celui-ci embrasse un peu plus de quatre mesures et surtout contient une tenue de *fa* qui dépense beaucoup de souffle. N'importe, l'exécution intégrale n'en est pas impossible et dans ce cas l'exécutant doit faire tous ses efforts pour se rapprocher le plus possible de l'idéal rêvé.

J'indiquerai du reste un moyen qui permettra, je crois, à beaucoup de chanteurs d'éviter une respiration entre les mots *unit le printemps*. Ce qui rend surtout l'exécution difficile, c'est ceci : ainsi que je l'ai dit quelque part, il est presque impossible de dire coup sur coup deux phrases qui nécessitent chacune une dépense de souffle supérieure à la moyenne des prises d'air ordinaires. Comme on a pris ses précautions, on réussit toujours la première phrase ; mais, les muscles des poumons, se trouvant fatigués par cet effort, ne peuvent le recommencer tout de suite et la 2e phrase arrive court. C'est justement ce qui se passe pour notre exemple de la Walkyrie. Le premier membre de phrase *et désormais une étroite alliance* est déjà long et l'on est obligé de respirer à fond pour pouvoir le soutenir en entier. Comme on a

très peu de temps pour reprendre haleine et que d'ailleurs, comme je l'ai expliqué plus haut, les poumons sont déjà un peu épuisés, fatalement on se trouve dans l'impossibilité d'aller au bout du 2e membre de phrase *unit le printemps*.

Dans ces conditions (et on doit toujours faire de même en pareil cas), il vaut mieux se résigner d'avance à sacrifier un des deux membres de phrase et naturellement on choisit pour cela le moins important. De cette manière on est à peu près sûr de réussir l'autre. Ici, évidemment, le choix est très facile et je n'hésite pas à dire que c'est le premier qui nécessite le moins une tenue absolue[1]. Par conséquent je conseille au chanteur de respirer après le mot *désormais*. Il arrivera ainsi au mot *unit* sans être essoufflé et il sera en mesure de vaincre la difficulté.

Je ne veux pas terminer ce chapitre sans répéter une fois de plus qu'il ne faut en principe se servir des respirations facultatives que quand il y a impossibilité absolue d'aller au bout de la phrase et de lui conserver ainsi l'unité voulue par l'auteur. Cependant il faut dans cette question, avoir du tact et de deux maux savoir choisir le moindre. Rien n'est plus pénible que d'entendre une phrase dont les derniers sons sont étranglés par l'insuffisance du souffle. Par conséquent n'hésitez pas à respirer si vous ne devez arriver, en forçant la nature, qu'à un résultat ridicule et contraire au but poursuivi.

Du reste dans ce cas-là et spécialement en ce qui concerne l'exécution de la phrase de la Walkyrie, le chanteur n'aura qu'à suivre l'excellent conseil que donne Faure :

« Il est indispensable, si l'on veut respirer au milieu d'une phrase musicale, de se rendre un compte exact du timbre, de la qualité et du degré de force donnés au son qui précède cette respiration, afin que le son venant immédiatement après ait le même timbre, la même qualité et le

1. Je remarquerai en outre qu'une séparation pratiquée après le mot *désormais* permettra d'éviter la liaison peu heureuse qui se trouve entre *désormais* et *unit*.

même degré de force, quel que soit l'intervalle séparant les deux notes. De cette façon, la phrase musicale, l'expression, la déclamation n'auront pas à souffrir de cette interruption volontaire ».

Tout commentaire ne pourrait qu'affaiblir la valeur de ces sages préceptes. Nous les livrons aux méditations de nos lecteurs.

TROISIÈME PARTIE

DE LA PROSODIE

Si l'on examine les méthodes de chant parues depuis un demi-siècle, on remarque un fait curieux. A part quelques honorables exceptions, elles ne contiennent généralement aucunes considérations sur la prosodie et, par conséquent, sur le soin que l'on doit prendre pour en suivre les règles. Cette omission, volontaire ou involontaire, indique évidemment que pour la génération qui nous a précédés, la chose était de peu d'importance. Du reste, nous en trouvons la preuve formelle dans le nombre si grand d'énormités de toute nature qui émaillent tant d'œuvres, même les plus belles, et qui, vraisemblablement, ne choquaient nullement nos pères.

Mais aujourd'hui le goût s'est épuré, les oreilles des auditeurs sont plus délicates à cet égard, et il faut éviter de les blesser par des arrangements prosodiques tels que ceux que nous citons plus loin et que nous n'hésitons pas à qualifier de ridicules.

Le devoir de l'interprète est donc tout tracé. Il doit, sans hésitation, corriger les fautes grossières, aussi souvent qu'il peut le faire sans toucher à l'intégrité de la phrase musicale, et si toute modification est impossible, il doit faire appel à son tact et à son adresse pour atténuer (je dirai même esquiver) ce qui est contraire au bon goût.

Dans ce qu'on appelle le récit non mesuré, si fréquent dans les anciens opéras et si peu employé dans les œuvres

modernes, la tâche est relativement facile, car toute latitude est laissée à l'exécutant, qui peut ainsi faire les corrections nécessaires et appliquer les règles de la prosodie. N'ayant pas les mains liées par le respect absolu des valeurs écrites, il pourra redresser les erreurs en faisant coïncider invariablement les syllabes longues avec des valeurs longues et les syllabes brèves avec des valeurs brèves.

A ce sujet, nous remarquerons que c'est surtout dans les opéras italiens traduits en français (tels que le *Trouvère*, *Lucie*, *Rigoletto*, etc.), que l'on trouve les cocasseries les plus fortes. Bien entendu, le musicien n'y est pour rien. Mais il semble que les traducteurs se sont bornés à traduire, je ne dirai pas le sens, puisque souvent l'idée indiquée par eux n'a aucun rapport avec le sens primitif, mais simplement le *nombre* des syllabes qui se trouvent dans la phrase italienne. On connaît, du reste, le dicton qui est passé à l'état de proverbe : *traduttore, traditore (traducteur, traître).*

Je me hâte d'ajouter qu'aujourd'hui la traduction des œuvres étrangères est faite dans tout autre esprit. On n'emploie plus comme autrefois pour cette besogne, certainement très aride, des *ratés*, des espèces de *manœuvres*. On s'adresse à des littérateurs sérieux, à la fois pénétrés d'un respect absolu pour l'idée initiale et animés du désir de faire passer dans notre langue, le plus fidèlement possible, la physionomie même de la langue à traduire, sans que l'arrangement ainsi produit soit en contradiction avec la forme musicale et transgresse les règles de la prosodie française. Nous citerons à ce sujet les traductions des œuvres de Wagner par Victor Wilder et surtout celles si curieuses d'Ernst[1], ainsi que les traductions de Paillasse (Léoncavallo) et de la Bohème (Léoncavallo), par Eugène Crosti.

Les observations que nous venons de présenter expli-

1. Les traductions de Ernst ont ce caractère particulier qu'il s'est attaché non seulement à traduire littéralement et exactement les mots écrits par Wagner (on sait que le célèbre compositeur écrivait lui-même les poèmes de ses opéras) mais encore à transporter en français les tournures, les sonorités, les rudesses même de la langue allemande.

quent jusqu'à un certain point la multiplicité des fautes grossières que l'on rencontre dans les opéras italiens appelés *traductions* dans le monde des artistes. Mais nous devons avouer qu'on en trouve aussi beaucoup dans les auteurs français. Ceux-ci paraissent à une certaine époque n'avoir eu qu'un souci très relatif des règles de la prosodie. Pour s'en convaincre on n'a qu'à lire notamment les œuvres d'Halévy, d'Hérold et d'Auber. A voir certains arrangements si bizarres et si choquants, on est tenté de supposer (et la supposition serait souvent vraie) qu'ils ont composé telle ou telle phrase musicale sans s'occuper aucunement des paroles, laissant au librettiste le soin de faire après coup un amalgame du tout.

Du reste cette déplorable pratique a chez nous des racines si profondes que, même encore aujourd'hui, elle s'étale tout au long et sans vergogne dans les productions de style inférieur telles que les mélodies, romances et chansonnettes de café-concert. Il faut vraiment que les oreilles des auditeurs habituels de ces établissements soient absolument privées de toute délicatesse pour pouvoir supporter, sans broncher, les insanités prosodiques (et autres) que l'on offre à leur admiration.

Reconnaissons cependant tout de suite que tous les auteurs sérieux apportent aujourd'hui un soin extrême à faire coïncider dans toutes ses parties la phrase musicale avec la phrase grammaticale et que dans les opéras modernes et même dans les morceaux de moindre envergure, tels que les mélodies de salon, les règles de la prosodie sont observées dans toute leur rigueur. On chercherait donc vainement parmi ces œuvres des exemples comme ceux que nous avons à citer

Exemple :



Voyez l'effet désagréable que produit la coïncidence (deux fois répétée) de la muette avec le temps fort. J'ai posé en principe que l'artiste a le devoir de corriger les fautes grossières, mais j'ai fait une restriction très importante en disant qu'on ne doit toucher à l'arrangement de l'auteur que si la correction introduite ne touche pas à l'intégrité de la phrase musicale. Ici remarquons que tout changement est impossible. Il faut se résigner à laisser les choses en l'état et se contenter d'*esquiver* ce qu'il y a de choquant dans cette phrase. Pour cela, on évitera d'appuyer les muettes sur le temps fort et même on les atténuera légèrement, dût-on affaiblir un peu le rythme voulu par Grétry. Il y a là une question d'adresse et de tact.

Autre exemple :



Dans cet exemple, l'arrangement écrit par l'auteur est si mauvais que, même à l'époque de la création de *Robert le Diable*, on lui a immédiatement substitué la correction que nous citons plus haut. Il est de tradition constante à l'Opéra de Paris, ainsi d'ailleurs que sur toutes les autres scènes, de modifier ainsi ce passage. Mais nous devons observer que cette modification, quoique supprimant la faute de prosodie, a le défaut d'ajouter une note qui donne à cette partie de la phrase un caractère légèrement sautillant, peu en harmonie avec le sentiment à exprimer. Aussi je n'hésite pas à préférer tout arrangement capable de laisser la mélodie intacte sans ajouter de note et portant seulement sur les mots. Plusieurs variantes ont, du reste, été proposées. Je citerai notamment la modification qu'emploie dans son ensei-

* Publié avec l'autorisation de M. Loigerot, éditeur.

gnement mon éminent ami, M. Eugène Crosti, professeur au Conservatoire, et qui consiste à remplacer le mot *dernière* par le mot *extrême*, un synonyme très acceptable. Cette substitution permet de faire tomber correctement la longue de *extrême* sur le temps fort. Il est vrai que l'on retranche une syllabe et qu'on obtient ainsi un vers de sept pieds, d'une coupe un peu boiteuse. Mais il y en a tant de ce genre dans Scribe qu'un de plus ou de moins ne porterait, j'en suis sûr, aucune atteinte à sa valeur littéraire. Ce léger croc-en-jambe donné à la poésie (?) du célèbre auteur dramatique, me paraît ici de peu d'importance. Par conséquent la modification proposée par M. Crosti me paraît heureuse et me donne complète satisfaction. Il est regrettable qu'une tradition de plus de cinquante ans s'obstine à lui préférer celle que nous avons citée.

Avec l'exemple suivant nous entrons dans la catégorie des arrangements comiques :



A la rigueur, nous pouvons admettre que Meyerbeer, un Allemand, peu familiarisé avec la prosodie de notre langue, se soit laissé aller à écrire le passage de Robert dont nous avons parlé plus haut. Mais comment Halévy, un auteur français, n'a-t-il pas senti du premier coup le ridicule de l'arrangement qui émaille l'air si connu de *La Juive?* Comment a-t-il pu non seulement l'écrire, mais le laisser imprimer? Il faut vraiment qu'à cette époque les oreilles des auditeurs, des artistes et des auteurs aient été d'une indulgence extraordinaire. Reconnaissons du reste que dans ce

passage, de même que pour Robert, il s'est établi une tradition qui supprime l'effet comique en question. Nous l'avons citée au-dessous de l'exemple.

Il faut observer au sujet d'Halévy que les œuvres de cet auteur, malgré les beautés de premier ordre qu'elles contiennent, fourmillent de fautes de toute nature, d'arrangements défectueux et de longueurs inutiles. Aussi l'artiste qui aurait appris *La Juive* ou bien *Charles VI*, sans guide et en suivant au pied de la lettre toutes les indications de la partition imprimée, éprouverait une surprise désagréable lorsqu'il voudrait interpréter un de ces ouvrages sur une scène quelconque. Il s'apercevrait qu'il n'a plus qu'à recommencer son travail et cela dans des conditions plus défectueuses que s'il n'avait rien appris. En effet, dans ces partitions il n'y a pour ainsi dire pas une page (j'allais presque dire une ligne) qui s'exécute telle qu'elle est imprimée et qui soit indemne de toute modification. A chaque instant on peut constater des notes inexactes, des changements de paroles, des coupures innombrables dont quelques-unes ont l'importance de 30 ou 40 pages. Il y a même au 2e acte de *La Juive* un trio, fort heureusement assez court, qui disparaît totalement et qui est remplacé au théâtre par une phrase dite par le ténor. On chercherait celle-ci vainement dans la partition[1].

Toujours dans le genre comique, je citerai l'exemple suivant :



1. Il y a au 2e acte de *Robert le Diable* un exemple analogue. Le duo entre Robert et Isabelle qui est imprimé dans la partition primitive ne se dit pas au théâtre et est remplacé par une autre scène qui ne s'y trouve pas. Cette lacune a été comblée il y a très peu de temps dans une nouvelle édition.

Pendant de longues années, ce passage a été chanté tel qu'il est écrit, sans que les auditeurs en aient été le moins du monde choqués. Je dois dire à leur décharge qu'il se trouve à un endroit un peu bruyant (duo du 2e acte) et qu'il a pu passer inaperçu, grâce à la négligence que tant d'artistes apportent dans la nettteté de la prononciation. Mais dans la partition de *Rigoletto* il y a cent exemples analogues. Il y a notamment un effet de *purée*, très réjouissant et bien connu, au début du duo du 3e acte. Du reste, c'est justement à cet ouvrage que je faisais allusion lorsque je parlais de la fantaisie des traductions. Il réalise le suprême du genre. Aussi, à la reprise qui a eu lieu, il y a une dizaine d'années, à l'Opéra, on s'est vu obligé de pratiquer d'innombrables corrections, au point que l'éditeur s'est décidé avec juste raison, à notre avis à imprimer une nouvelle édition. Pour être édifié, on n'a qu'à comparer l'ancienne partition à la dernière parue.

Il ressort nettement des exemples que nous avons cités et des observations auxquelles ils ont donné lieu, que la connaissance de la prosodie est indispensable pour le chanteur, afin de lui permettre, comme nous l'avons vu, de corriger les erreurs qu'ont pu commettre les compositeurs. Il est surtout un cas où cette connaissance doit être complète; c'est lorsque le chanteur a à interpréter ce qu'on appelle *le récit non mesuré*. Là, la plupart du temps, soit qu'il s'agisse d'une traduction mal faite, soit même que cela provienne du fait de l'auteur lui-même, la prosodie est absolument foulée aux pieds et il est indispensable de remettre les longues et les brèves correctement à la place qu'elles doivent occuper.

Malheureusement il n'existe pas (du moins à ma connaissance) d'ouvrage spécialement consacré à l'étude de la prosodie appliquée au chant. C'est à peine si j'ai pu trouver, par-ci, par-là, dans des ouvrages divers, quelques courts chapitres où il en est question et qui ne donnent du reste que de bien vagues explications. Nous allons donc essayer de combler cette lacune et entrer dans quelques détails qui paraîtront intéressants, je l'espère, à beaucoup de mes lecteurs.

Dans quelque langue qu'on s'exprime, on observe que la parole ne conserve pas un ton uniforme; certaines syllabes sont accentuées, tandis que d'autres au contraire sont moins sonores. Les premières portent ce qu'on appelle *l'accent tonique*, les autres sont dites *faibles* ou *atones*.

La prosodie est donc cette partie de la grammaire qui a pour objet la prononciation régulière conformément aux lois et usages qui déterminent dans chaque langue la place de l'accent.

Voici du reste la définition de Littré :

« *Prosodie* (en latin *prosodia*), d'un mot grec signifiant primitivement le chant dont on accompagnait un instrument, puis la cadence des vers et spécialement l'accent d'un mot, enfin la quantité longue ou brève des syllabes qui déterminent la justesse des vers ».

De son côté, Larousse dit :

« *Prosodie* (du grec *pros*, pour, *ôdé*, chant). Prononciation régulière des mots, conformément à l'accent et à la quantité; connaissance des syllabes qui sont longues ou brèves, de la mesure des différents vers, en grec et en latin; livre qui en traite ».

Il est à remarquer qu'il n'y a guère de prosodie bien déterminée et fixe que dans l'idiome des Grecs et des Latins; c'est aussi la prosodie la plus mélodieuse et la plus riche. De tous les idiomes modernes, le nôtre est celui où l'absence de prosodie au point de vue de la versification, se fait le plus sentir. On a tenté, surtout au XVI[e] siècle, de composer en français des vers métriques en se servant, comme en latin, de *dactyles* (une longue et deux brèves) et de *spondées* (deux longues). Hâtons-nous de dire que ces essais n'ont jamais réussi. Il y a donc tout lieu de croire qu'on a abandonné définitivement l'idée, pourtant si séduisante, de faire revivre dans notre poésie l'harmonie incomparable des vers latins et grecs.

Mais, si nous n'avons pu conserver les principes qui régissaient la versification antique et qui indiquaient d'une manière précise l'ordre des longues et des brèves, il ne s'ensuit pas de là que notre langue soit complètement uni-

forme et n'ait ni longues ni brèves, ainsi que certains se plaisent à le dire. C'est justement dans l'application de la musique aux vers qu'on s'aperçoit de leur existence d'une manière frappante. De même qu'on reconnaît facilement, à sa manière de prononcer si caractéristique, la nationalité d'un Anglais qui parle français, de même une oreille délicate percevra toujours dans un morceau de chant la moindre infraction aux règles de l'accent. C'est pour cette raison qu'il nous paraît utile de les fixer, aussi bien pour l'instruction du chanteur que pour celle du compositeur qui veut écrire des œuvres de musique vocale.

Bien entendu notre étude ne s'applique qu'à la prosodie française, car il est à noter que chaque langue a sa prosodie particulière. Il y a en effet entre les idiomes de toute espèce que l'on parle dans le monde entier, de grandes différences dans la manière de placer l'accent tonique, même lorsqu'il s'agit de prononcer un mot dont la racine, la signification et même l'orthographe sont les mêmes.

Ainsi, par exemple, les Anglais, dans le mot *inclination* (prononcez *inclinechionn*) appuient sur la syllabe *na*, tandis qu'en français cette même syllabe est brève et l'accent se trouve sur la syllabe *tion*. Il en est du reste de même pour tous les mots qui finissent en *tion*.

Exposons maintenant les principes qui servent de base à la prosodie française.

1er Principe. Chaque mot ne comporte qu'*une seule longue*[1]. Ce principe est le même dans toutes les langues. A ce sujet on pourrait nous objecter qu'en allemand, par exemple, beaucoup de mots comportent plusieurs accents. Ce fait, qui est très exact, n'entame nullement la rigueur du principe posé. Car il importe de remarquer qu'il s'agit dans ce cas de mots *composés*, qui se sont que la réunion de plusieurs en un seul. Ce procédé de construction des

1. Quoique, à vrai dire, il n'y ait en français ni *longues* ni *brèves* dans le sens étroit de ces mots, mais des syllabes sonores et d'autres plus faibles. Nous avons adopté, suivant l'usage, le terme de *longues* pour indiquer les premières et de *brèves* pour indiquer les secondes. Nous donnerons plus tard les raisons pour lesquelles il nous paraît préférable de se servir de ces qualificatifs.

mots, très fréquent en Allemagne, est analogue à celui que nous employons en français quand nous réunissons deux mots par un trait d'union, mais il en diffère sensiblement en ce sens que les Allemands, au lieu de se servir de ce signe, accolent directement, les uns à la suite des autres, souvent en nombre assez grand, les mots dont la réunion représente pour eux une seule idée et dont ils veulent faire un tout. C'est pour cela qu'il n'est pas rare de rencontrer dans leurs livres des mots qui tiennent toute une ligne et qui nous paraissent interminables.

Exemple :

NeapoliTAnichKIRchgeschIchtschREIbung [1]. (Historiographie ecclésiastique de Naples).

Naturellement dans une expression de ce genre, chacun des mots qui la composent conserve son accent primitif.

2e Principe. En français la longue se trouve invariablement placée sur la *dernière* syllabe du mot (en faisant bien entendu abstraction de la muette, lorsque le mot est à terminaison féminine).

Ainsi, dans *AnniBAL*, la longue est sur *bal*, les syllabes *an*, *ni*, sont brèves. Dans *considéRAble*, la longue est sur *ra;* les syllabes *con*, *si*, *dé* (et bien entendu la muette *ble*) sont brèves.

Les mots monosyllabiques, quand ils expriment par eux-mêmes un objet, une idée, un fait (comme un temps de verbe ou bien un substantif), sont longs.

Au contraire les monosyllabes comme *le*, *la* (article), *me*, *te*, *se*, *je*, *nous*, *il*, etc. (pronoms), *a*, *de*, *pour*, *sans*, *vers*, etc. (prépositions), *que*, *quand*, *où*, etc. (conjonctions) sont brefs.

Il en est de même des nombres cardinaux, *un*, *deux*, *trois*, etc., quand ils sont accolés à un substantif. Exemple :

Il y avait vingt soldats. Dans ce cas le mot *vingt* est bref.

Au contraire les nombres cardinaux sont longs, lorsqu'ils

1. Les mots de ce genre ne sont jamais employés en poésie.

sont isolés. Exemple : *Ils étaienl vingt*. Ici le mot *vingt* est long et porte l'accent tonique.

Ce 2e principe (ainsi du reste que les observations que nous venons de présenter à son sujet) est tout à fait spécial à la langue française et ne peut être appliqué en aucune façon à l'anglais, l'italien, l'allemand, etc.

Il importe d'observer à ce sujet que si, au point de vue de l'orthographe et de la syntaxe, la grammaire française comporte pour ainsi dire presque autant d'exceptions que de règles (ce qui a pour effet de rendre son étude si difficile, surtout pour les étrangers), il y a compensation en ce qui concerne la prosodie. En effet, les principes que nous avons posés sont immuables et aucune exception n'est possible pour la place de la longue qui reste *invariablement* fixée sur la dernière syllabe du mot.

Par conséquent l'étranger qui étudie la langue française ne peut avoir à cet égard aucune hésitation. Sûrement et du premier coup, il trouvera facilement l'endroit où l'on doit faire sentir l'accent tonique.

Il est bien loin d'en être de même dans les langues étrangères. Prenez l'italien par exemple. Dans le mot *FIAMma*, la longue est sur la 1re syllabe, dans les mots *terROR*, *citTA*, elle se trouve au contraire sur la dernière. Dans *PICcolo*, *MASsimo*, l'accent est sur la première tandis que dans *vitTOria*, il est sur celle du milieu. Dans ces conditions, il est bien difficile de s'y reconnaître.

Nous trouvons les mêmes particularités dans l'anglais. Là encore il n'y a aucune règle fixe et l'usage peut seul enseigner la place de l'accent[1].

Exemple : dans *MUsic* (prononcez *miousic*) la longue est sur la 1re syllabe; dans *aPARTment*, elle se trouve sur la 2e.

Nous pourrions ainsi multiplier les exemples dans chaque langue, mais il nous paraît inutile d'insister davantage. Nous

---

1. Remarquons que les Anglais sont bien plus logiques que nous, lorsqu'il s'agit d'introduire un mot étranger dans leur langue. Ainsi dans le mot *OMnibus* ils conservent l'accent tonique au même endroit qu'en latin, c'est-à-dire sur la 1re syllabe. En français, au contraire, nous disons *omniBUS* en soumettant ce mot à notre règle et en mettant la longue sur la dernière syllabe.

dirons seulement quelques mots de la langue latine dont la prosodie, d'une précision absolue cependant, est si souvent écorchée dans les morceaux religieux (*O salutaris*, *Ave Maria*, etc.), perpétrés par des compositeurs inexpérimentés.

Ceux-ci n'ont pas l'air de se douter que les mots latins sont composés de longues et de brèves dont la place est fixée d'avance. Ils mettent bravement une blanche sur une syllabe brève et une croche sur une longue. Jamais ils n'hésitent à faire tomber la syllabe *ris* de *salutaris* sur le temps fort, quand au contraire la longue est sur la syllabe *ta*. On a le droit d'être très étonné qu'une pareille ignorance soit si fréquente, surtout quand on songe que tous les collégiens ont fait des vers latins (de néfaste mémoire!!) et que cet exercice implique forcément la connaissance des longues et des brèves.

3e Principe. Les brèves d'un même mot sont *égales* entre elles

Ainsi dans *civilisation* dont la longue est *tion*, les syllabes *ci*, *vi*, *li*, *sa*, sont brèves et égales. Si l'on avait à rythmer musicalement ce mot, il faudrait



et non



Nous avons ainsi établi les règles qui régissent la prosodie des mots pris en particulier. Il nous reste maintenant à étudier la valeur relative que peut prendre une longue (ou une brève) comparativement à une autre longue (ou une autre brève), lorsqu'elles font partie de la même phrase ou du même membre de phrase.

Pour arriver à déterminer cette valeur, prenons comme exemple une phrase réduite à sa plus simple expression,

une phrase type composée de ses éléments primordiaux : un sujet, un verbe et un complément.

Hamilcar délivra sa patrie.

A l'aide des principes que nous avons posés, on verra qu'il y a une longue sur la syllabe *car*, une autre sur *vra*, une troisième enfin sur *tri*. Les autres syllabes sont brèves.

Nous pourrons donc rythmer la phrase ainsi :[1]



Voici maintenant un exemple analogue tiré du *Sigurd* de Reyer. On verra que l'arrangement rythmique de la phrase est absolument conforme aux principes posés par nous.



Mais les phrases sont généralement plus développées que celles-ci et on comprendra qu'il serait fastidieux de s'arrêter sur les longues de tous les mots, quels qu'ils soient. Examinons donc celles qu'il convient de conserver de préférence et celles que l'on peut atténuer ou même éliminer.

Afin de pouvoir préciser et comparer l'importance de chacune d'elles, revenons à notre première phrase; sa simplicité voulue nous servira de base. Prenons en particulier chacun des termes dont elle se compose, le sujet, le verbe et le complément, et voyons ce qui se passera si on leur adjoint un ou plusieurs mots.

Ainsi, par exemple, ajoutons un adjectif au sujet. Suivant qu'on le mettra avant ou après le mot *Hamilcar*, on obtiendra deux versions. Nous les avons rythmées ainsi :

1. Nous aurions pu rythmer cette phrase à deux temps sans que la correction de la prosodie en souffre. Nous donnerons plus tard les raisons qui nous ont fait donner la préférence à la mesure à trois temps.



Dans la première version, la longue du premier mot s'atténue (elle disparaîtrait dans un mouvement rapide) et seule la longue du second mot subsiste dans son intégrité.

Il en est de même dans la seconde version; la longue du premier mot *(car)* s'atténue et la longue du sujet se trouve transportée sur la longue *(llant)* du second mot.

On voit donc que, lorsque le sujet est composé d'un groupe de mots, c'est toujours la *dernière* longue qui subsiste, quels que soient d'ailleurs l'ordre de ces mots et leur importance.

Le même principe se retrouverait si nous appliquions le même procédé au verbe, au complément direct ou indirect. La manière de rythmer chaque groupe de mots serait identique. Sans avoir besoin de revenir à notre première phrase, quelques exemples le prouveront.

Ainsi le verbe peut être accolé à un adverbe ou une négation.

1er cas :



Ici la longue du verbe, quoique ayant disparu comme durée, se fait encore sentir par sa présence sur la partie forte du temps.

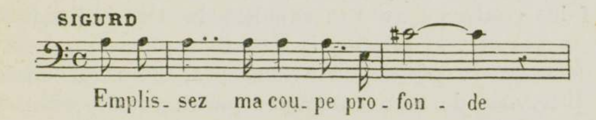
2e cas:



Remarquez que dans cet exemple la longue du verbe *mez* a totalement disparu et est devenue brève. Il en est toujours ainsi avec la négation.

Le verbe peut encore être accolé à un autre verbe comme, par exemple : *il faut partir* (voir les couplets de la *Fille du Régiment*).

De son côté le complément direct ou indirect peut être suivi ou précédé d'un adjectif.



C'est aussi le cas du fragment de *Carmen* cité plus haut et qui contient les mots : *sa douce odeur*.

Enfin voici un exemple typique et bien connu où presque tous les cas se trouvent réunis. En effet, là le sujet, le verbe et le complément sont accompagnés chacun à leur tour d'un ou plusieurs mots.



Voyez avec quel soin l'auteur a prosodié ce vers. C'est absolument parfait. Conformément à ce que nous avons expliqué, il a conservé seulement la dernière longue du groupe de mots composant chacun des termes, sujet, verbe, complément direct et complément indirect.

Dans le sujet *Les grands seigneurs*, c'est sur la syllabe *gneurs* qu'il s'arrête.

Pour le verbe, composé du groupe *ont seuls*, la longue de *ont* a disparu et le dernier mot *seuls* a la longue.

De même pour le complément direct *des airs si résolus*, seule la syllabe *lus* est longue.

De même encore pour le complément indirect *avec cette*

douceur dont seule la dernière syllabe coïncide avec une noire.

Au sujet de ce dernier membre de phrase, je ferai une observation assez importante. Presque toutes les chanteuses, malgré l'indication formelle de Gounod qui a donné à la syllabe *vec* une valeur égale aux brèves, s'obstinent à faire un point d'orgue sur cette syllabe. Elles prétextent que la phrase est *ad libitum* (ce qui ne veut pas dire qu'on peut l'exécuter n'importe comment). Elles disent encore que pour faire contraste avec la rapidité de débit nécessitée par les mots *des airs si résolus*, il faut dire plus lentement *avec cette douceur*. Je n'en disconviens pas, bien au contraire. Cette différence de mouvement me paraît certainement indispensable. Mais à mon avis, pour produire l'effet de contraste cherché, il est bien inutile d'écorcher l'excellente prosodie de l'auteur et de faire un petit somme sur la syllabe *vec* (Gounod appelait cela un *canapé* et il en avait une sainte horreur). Il suffit de ralentir le groupe entier de mots sans s'arrêter sur une syllabe plus que sur une autre. Cela sera certainement de meilleur goût, parce que plus simple, et partant beaucoup plus dans le caractère du personnage chaste de Marguerite.

Des exemples que nous avons cités et des observations auxquelles ils ont donné lieu, il résulte nettement que :

Dans tous les groupes de mots dont la réunion forme un sens, les longues de ces divers mots s'atténuent (ou même disparaissent dans les mouvements rapides) au profit de la dernière qui reste la plus longue.

On remarquera que ce principe qui s'applique aux phrases et aux membres de phrase, quelque petits qu'ils soient, se rapproche d'une manière frappante de celui qui régit la prosodie des mots pris en particulier.

En effet, il est à observer que, si, par exemple, dans la langue italienne on fait sentir l'accent tonique sur chacun des mots (ce qui donne à cette langue une physionomie spéciale), au contraire en français on a la tendance d'en supprimer la plus grande partie pour n'en conserver que

quelques-uns (déjà bien affaiblis). C'est ce qui a fait dire à quelques personnes que dans la langue française il n'y a pas de prosodie et que toutes les syllabes ont la même valeur de sonorité et de durée.

Mais cette opinion, qui peut à la grande rigueur se soutenir si elle s'applique seulement à la conversation familière, devient tout à fait erronée si on veut étudier la langue française dans ses rapports avec la musique. Les phrases musicales sont forcément composées de valeurs inégales, plus ou moins longues, plus ou moins brèves.

Si la prosodie française n'existait pas, il serait tout à fait indifférent que les syllabes des mots soient placées au hasard sous telle ou telle note plus ou moins longue. Or nous avons vu combien une telle pratique est choquante pour une oreille tant soit peu délicate.

Il devient donc naturel et conforme au vulgaire bon sens que l'on doive chercher à faire coïncider d'une manière aussi parfaite que possible les diverses longues ou brèves des mots avec les longues ou brèves de la phrase musicale. Ce principe forme la base de la déclamation moderne, il doit être absolument respecté. Je ne saurais trop insister sur ce point afin d'extirper les pratiques déplorables suivies encore par quelques auteurs. Voilà la raison de notre étude qui, je l'espère, peut être utile aussi bien aux compositeurs qu'aux chanteurs.

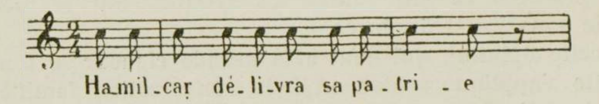
Aussi je n'hésite pas à la pousser un peu plus loin qu'il le faudrait peut-être pour la patience de mes lecteurs, afin d'épuiser la question et de défricher un terrain resté jusqu'ici un peu inconnu.

Qu'on nous permette donc de revenir à la phrase primitive qui nous a servi à dégager certains principes et que nous avons rythmée ainsi qu'il suit :



Nous aurions certainement pu rythmer cette phrase à

deux temps sans que la correction de la prosodie en souffre et obtenir l'arrangement suivant :



A la vérité cette deuxième version nous plaît davantage que la première. Elle est plus rapide et par conséquent plus en rapport avec l'idée particulièrement *active* qu'il s'agit d'exprimer. Il nous a paru cependant préférable de présenter la première à nos lecteurs afin d'indiquer plus clairement la valeur relative des trois longues dont elle se compose (longue du sujet, longue du verbe, longue du complément) et d'en établir pour ainsi dire la hiérarchie.

Remarquons qu'au point de vue du sens, cette phrase type (de même que toute autre analogue) peut être divisée en deux parties : d'un côté le sujet qui représente celui qui accomplit l'acte, de l'autre côté un groupe, composé du verbe et du complément qui représente cet acte lui-même.

Or, nous avons vu que, lorsqu'un groupe de mots exprime un seul sens, les longues dont se compose ce groupe ont tendance à s'atténuer au profit de la dernière. Il s'ensuit de là que, dans le membre de phrase *délivra sa patrie*, la longue du verbe, malgré son importance, doit être plus courte que celle du complément.

Nous pourrons en conclure que, dans une phrase du même genre, la valeur relative de ses termes peut être ainsi représentée :

Le sujet = assez long.
Le verbe = peu long.
Le complément = long.

Voici un exemple tiré de Gluck où ces valeurs relatives sont parfaitement observées.



Nous avons analysé et comparé entre elles les longues des mots. Pour que notre étude soit complète, il est indispensable de procéder de la même manière avec les brèves.

Je rappellerai tout d'abord l'un des principes que nous avons posés dans le courant de ce chapitre. Nous avons dit, on s'en souvient, que les brèves d'un même mot sont égales entre elles : mais cela ne suffirait pas à élucider complètement la question, car il y a d'autres brèves dont nous devons tenir compte.

Il est certain que, dans le débit rapide de la conversation, toutes les brèves (aussi bien celles des mots que celles formées par les monosyllabes) sont sensiblement égales. Mais, dès qu'on observe le rôle des monosyllabes dans le cours d'une phrase musicale *lente*, on s'aperçoit que certains sont plus longs ou plus courts que d'autres et que par conséquent ils ont une valeur inégale. Cette valeur, il convient de la mesurer et d'établir, comme nous l'avons fait pour les longues, la hiérarchie des brèves. Des observations que nous avons faites soigneusement à ce sujet, il est résulté le tableau suivant qui est progressif en ce sens qu'il commence par les syllabes les plus brèves pour aboutir par une gradation raisonnée et très exacte aux syllabes les plus longues.

Echelles des brèves et des longues.

Syllabe muette (quand elle est à la fin d'un membre de phrase).	très brève
Brève d'un mot	brève
Article	moins brève
Préposition	un peu plus longue
Conjonction	assez longue
Dernière syllabe d'un mot	longue

*
* *

Observation très importante. — Dans toutes les phrases musicales dont le débit *rapide* se rapproche de celui de la conversation, les inégalités dont nous venons de tracer le

tableau ont tendance à disparaître au point qu'on peut même arriver à la complète égalité, quand le mouvement est très vif.

Par contre, plus le mouvement d'une phrase musicale est *lent*, plus la valeur relative des longues et des brèves doit être rigoureusement observée.

Du reste, pour rendre ces préceptes plus précis et plus clairs, prenons un exemple.

Si nous avons à rythmer cette phrase :

Mourir pour la patrie

nous écrirons, conformément au tableau ci-dessus :



et non pas



Ce dernier arrangement serait absolument défectueux. D'un côté la longue *rir* du verbe *mourir*, n'aurait pas plus de durée que l'article *la*, d'un autre côté, ce dernier article ferait passer au deuxième plan la préposition *pour* qui régulièrement doit être plus longue. Toute personne, douée d'une oreille suffisamment délicate, se rendra facilement compte que, seule la 1re version est correcte et cela, parce que la hiérarchie des longues et des brèves y est parfaitement observée.

En manière de conclusion et afin de résumer toutes nos observations, nous allons étudier le récit (non mesuré) de l'air de Suzanne dans les *Noces de Figaro*. On verra tout d'abord que la version de l'auteur (transcrite par nous sur

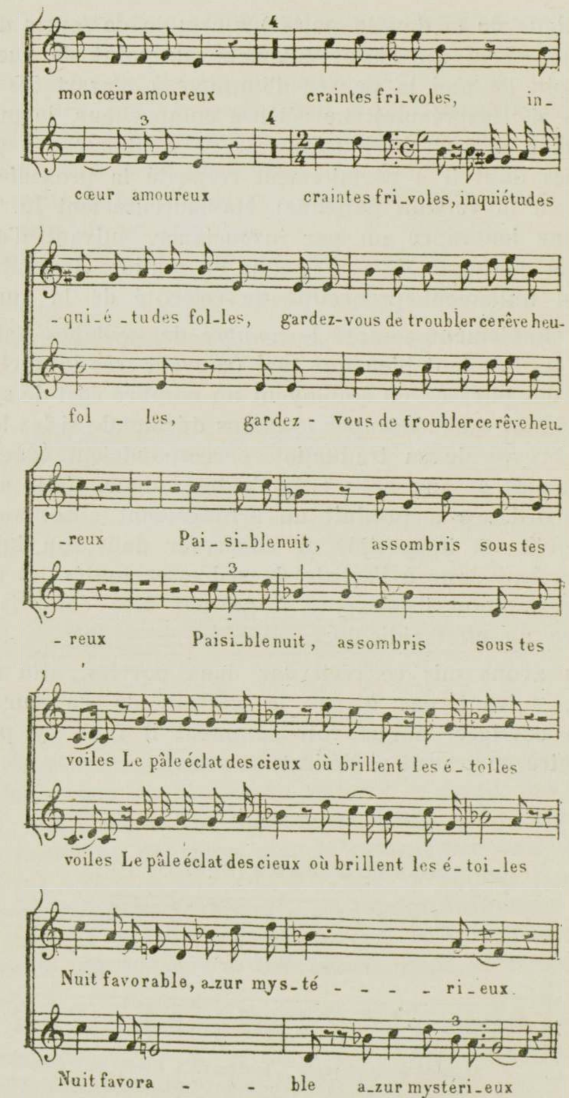
la 1re ligne de la double portée) fourmille de fautes de prosodie, si on la considère seulement au point de vue français. Loin de moi la pensée d'imputer à Mozart ces défectuosités si désagréables. Le célèbre compositeur, je me hâte de le dire, a écrit la musique de ce récit sur des paroles italiennes dont il a parfaitement respecté la prosodie (voir pour cela la version italienne). Malheureusement le traducteur, par ignorance ou par insouciance, suivant d'ailleurs les us et coutumes de son époque en matière de traduction, ne s'est nullement préoccupé de ce côté de la question.

Il a simplement compté le *nombre* des syllabes italiennes et il a traduit tant bien que mal (souvent très inexactement) le sens des phrases, en employant un nombre égal de syllabes françaises et sans s'occuper le moins du monde si les longues et les brèves de sa traduction correspondaient exactement aux longues et aux brèves de l'autre langue. Cette absence de concordance a produit un arrangement absolument bizarre qu'il est impossible de conserver dans son intégrité. Il appartient donc à l'artiste de redresser toutes les erreurs commises, sinon il s'expose à ne pas être compris ou à produire un effet ridicule.

Nous avons mis ce récit sur deux portées, afin que le lecteur, suivant pas à pas la version de l'auteur et la version corrigée, puisse voir comment il faut s'y prendre pour faire ce travail si délicat.

LES NOCES DE FIGARO (MOZART)





publié avec l'autorisation de M. Gallet, éditeur, 6, rue Vivienne.

On remarquera que, toutes les fois qu'un membre de phrase se termine par une syllabe muette, j'ai donné à la longue qui précède cette muette la valeur d'une blanche, malgré l'indication formelle de l'auteur. En principe, il en doit toujours être ainsi, quand il s'agit d'un récit ou d'un fragment de récit dont le mouvement est *lent* (ce qui est le cas pour ce fragment des *Noces de Figaro*) et naturellement, plus le mouvement est rapide, plus cette longue devra être écourtée.

Je me hâte de dire que cette observation, certainement très importante, s'applique seulement à la prosodie française; car en pareil cas les auteurs italiens (et souvent aussi les allemands) écrivent presque toujours une croche, conformément à la tendance et au mouvement de leur langue qui diffère assez sensiblement de la nôtre. C'est de cette manière que Mozart a procédé pour le récit que nous avons cité et il va de soi que, si on l'interprète en se servant de la langue italienne, on devra suivre strictement les indications de la partition, sans s'occuper de la version que j'ai écrite spécialement pour la langue française.

Du reste, quand on chante un récit non mesuré écrit ou traduit dans une langue quelconque, on doit se conformer au principe suivant : La prosodie de l'idiome qu'on emploie doit être absolument respectée et dans ce but on ne doit pas hésiter à changer les valeurs écrites par l'auteur, si elles sont en contradiction avec la prosodie de cette langue. C'est pour cette raison que nous avons fait table rase des indications de Mozart afin de nous conformer aux lois de la prosodie française. De même, si l'on a à dire en italien un récit de la *Juive*, de l'*Africaine* ou de toute autre pièce écrite en français, on devra, s'il y a lieu, faire subir au texte primitif tous les changements nécessaires pour que la prosodie italienne soit respectée.

Revenons pour un instant à l'habitude qu'ont les Italiens d'écrire une croche sur la longue qui précède une muette à la fin des membres de phrase. On trouve cette particularité dans presque toutes les œuvres de Rossini, Bellini, Verdi, etc. Les auteurs français de la première moi-

tié du XIXe siècle, tels Halévy, Meyerbeer[1], Auber, ont aussi employé assez fréquemment le même arrangement, mais chez eux c'est une pure question d'écriture, car de leur temps comme aujourd'hui, dans les récits non mesurés, les exécutants ne tenaient pas compte des valeurs écrites et se conformaient simplement aux règles de la prosodie.

Nous pouvons citer entre autres exemples assez nombreux, le suivant :

* **LE PROPHÈTE** (MEYERBEER)



On peut observer que, à l'accompagnement, l'auteur a indiqué un accord sur le 2e temps. Si l'on s'en tenait au texte strict, il serait impossible de donner à la longue du mot *inquiète* la valeur approximative d'une blanche dont nous avons parlé. On serait donc forcé de faire la croche écrite, ce qui serait d'un mauvais effet. Aussi, au théâtre, on arrange les choses autrement. On laisse le chanteur faire sur cette longue la tenue qui lui convient et on place l'accord comme si la syllabe muette tombait sur le 1er temps, ce qui à l'exécution donne l'effet suivant :



1. Remarquons que Meyerbeer, quoique né en Allemagne, a écrit presque tous ses opéras en français et qu'ils ont été créés à l'Opéra de Paris.

* Publié avec l'autorisation de M. Loigerot, éditeur.

Dans tous les cas analogues, les chefs d'orchestre agissent de même. C'est une tradition très connue et respectée par tous.

Il me reste maintenant à présenter une observation assez importante. Beaucoup de chanteurs ont pris l'habitude de tenir un peu la première syllabe du début de chaque phrase, afin de poser leur voix. Je sais bien que cela peut, en effet, leur être d'un grand secours et naturellement je n'émettrais aucune objection, si cette première syllabe était une longue. Malheureusement il n'en est pas toujours ainsi et lorsque c'est une brève, rien n'est plus défectueux qu'une pareille pratique. Dans ce cas, vouloir tenir quand même le premier son constitue une faute formelle de prosodie. Tout chanteur soucieux d'une diction correcte doit s'abstenir de pareilles *ficelles*. Il n'a qu'à chercher dans la souplesse de la prise de respiration, dans la netteté de l'attaque et la tranquillité de son appui, les moyens de poser sa voix. Hors de là, il n'est qu'erreur et surtout mauvais style.

Dans le même ordre d'idées, signalons l'exécrable manie qu'ont beaucoup de chanteurs de faire des points d'orgue à tout propos (des *canapés*, comme disait Gounod), le plus souvent sur des notes qui ne comportent aucun arrêt ou même qui coïncident avec des syllabes brèves, telles qu'un *e* muet par exemple. Ce procédé, jadis fort en honneur chez les célébrités et les sous-célébrités du chant, doit être considéré comme la négation de tout art. Reconnaissons du reste que, si cette absurdité n'a pas été complètement extirpée, de grands progrès ont été accomplis à cet égard.

DE L'E MUET DANS LA PROSODIE

Le rôle et l'importance de l'*e* muet ne sont pas très définis dans la prosodie. (Rappelons du reste que cette voyelle n'existe que dans la langue française). Nous l'avons rangé dans notre tableau parmi les brèves et nous l'avons même classé comme la syllabe la plus brève. Ce fait mérite quelques explications complémentaires.

Il se présente en effet deux cas :

1° L'*e* muet est placé au milieu d'un groupe de mots.

2° L'*e* muet termine la phrase ou le membre de phrase et se trouve placé avant la respiration.

Dans le premier cas, il est évident que nous devons considérer l'*e* muet comme une brève *égale* à celle des mots. En effet, il faut observer que dans le chant, à part quelques tentatives que l'on a faites pour se servir de la prose, on a à interpréter des vers. Or, on sait que dans la poésie on accorde toujours à l'*e* muet la valeur d'un pied de même que pour les autres syllabes. D'où ressort la nécessité pour le chanteur de ne pas l'escamoter comme dans la conversation courante.

D'ailleurs les compositeurs ont toujours reconnu son importance et, sauf dans les cas où l'*e* muet se trouve placé devant une voyelle (ce qui rend son élision obligatoire), ils lui ont donné une note comme aux autres brèves.

On n'a dérogé à cette règle que dans les compositions de style inférieur, telles que les chansonnettes de café-concert ou bien certaines opérettes de genre analogue. Là s'étalent à chaque page, que dis-je? à chaque mesure, les élisions continuelles de l'*e* muet, ce qui donne à ces œuvers un caractère spécial de vulgarité.

Citons cependant une jolie licence dans le duo du 1er acte de Mireille (Gounod) où se trouve le vers :

Oh! c'Vincent comme il sait gentiment tout dire.

Il est certain que, dans ce passage, l'élision produit un effet charmant et donne à la phrase un caractère de simplicité et même de naïveté qui concorde d'une manière parfaite avec la nature un peu primitive des personnages mis en scène.

Mais, s'il est obligatoire dans le chant (cet exemple mis à part) de ne pas escamoter l'*e* muet placé au milieu d'un membre de phrase, il serait d'un autre côté de très mauvais style d'appuyer avec emphase sur la muette et surtout de l'ouvrir démesurément, comme le font tant de chanteurs. Il y a là une question de tact et d'adresse. Il faut

passer sur l'*e* muet sans affectation et tâcher de ne pas attirer sur lui l'attention, ce qui arriverait infailliblement si on lui donnait une durée ou une valeur sonore supérieures aux syllabes avoisinantes.

Ainsi voyez quel mauvais effet produit ce passage de la *Favorite*, si on l'exécute tel qu'il est écrit :



Faut-il que l'oreille des contemporains ait été peu délicate pour supporter sans broncher un pareil arrangement?

D'un autre côté, je suis vraiment étonné que tant d'artistes se soient obstinés (et s'obstinent encore) à conserver cette déplorable faute de prosodie. Aussi je n'hésite pas à conseiller aux chanteurs modernes d'écarter délibérément cette fâcheuse tradition (si tradition il y a). Il vaut beaucoup mieux se résoudre à changer la place du point d'orgue et le mettre sur le premier *mi* au lieu du second. Je crois même qu'on pourrait ne pas faire d'arrêt du tout et se contenter d'élargir un peu le membre de phrase. Le style ne pourrait qu'y gagner et la prosodie serait respectée.

Examinons maintenant le cas où l'*e* muet termine la phrase ou le membre de phrase. Ce cas peut se présenter sous deux aspects.

Tout d'abord la longue et la muette peuvent être écrites sur deux notes différentes.

Exemple :



Dans cette phrase (et il en serait de même dans toute autre du même genre) la muette du mot *mère* doit être

chantée moins fort que la longue qui la précède, mais la différence de force ne doit pas être trop sensible et surtout les deux notes doivent être émises dans la *même qualité* de son. En tout cas, la muette doit être *courte.*

Par contre, si la muette est placée sur la même note que la longue, on doit, pour ainsi dire, ne pas la faire sentir du tout. On se contente d'articuler nettement la consonne qui fait corps avec elle, tout en touchant légèrement la muette et en la faisant *très courte.*

Du reste, dans ce cas, beaucoup d'auteurs joignent par une liaison les deux notes semblables, indiquant par cela même le peu d'importance sonore qu'a la deuxième note qui coïncide avec la muette.

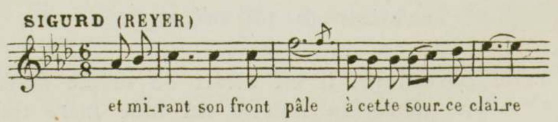
Exemple :



Observons que, dans les ouvrages de la période italienne, tels que ceux de Rossini, Bellini, Verdi, etc., ce cas des deux notes semblables sur la longue et la muette, se présente très fréquemment. Mais il faudrait bien se garder d'en conformer l'exécution à la règle que nous avons posée plus haut; car il était (et il est encore) d'usage dans ces œuvres de remplacer la première de ces deux notes par l'appogiature supérieure, ce qui nous ramène à la combinaison de deux notes différentes comme dans l'exemple précédent (Carmen).

Il arrive aussi quelquefois que les compositeurs écrivent sur la muette une petite note, comme pour indiquer d'une manière encore plus précise leur intention d'en diminuer le plus possible la durée.

Exemple :



Dans cette phrase, il faut exécuter la muette comme nous l'avons expliqué et respirer après la petite note.

D'autre fois, enfin, la longueur de la phrase met le chanteur dans la nécessité de respirer après une muette sur laquelle le compositeur n'a pas écrit de note du tout, et cela pour cause d'élision avec une voyelle qui vient immédiatement après.

Exemple :



Dans ce cas on exécutera la muette comme s'il y avait une petite note et par conséquent dans les mêmes conditions que la phrase de *Sigurd* citée plus haut.

Afin de jeter une lumière complète sur la question de l'*e* muet dans la prosodie et pour mettre tout à fait au point les explications déjà données, nous pensons devoir citer une partie du chapitre que M. Ernst, le traducteur si original et si moderne des œuvres de Wagner, a consacré à la déclamation lyrique. Voici ce fragment que l'on trouve dans l'avant-propos de sa traduction des *Maîtres Chanteurs :*

DÉSINENCES MUETTES

« *Lorsqu'elles terminent un membre de phrase ou lorsqu'elles sont suivies d'un signe de ponctuation, d'un signe musical de silence ou d'une respiration nécessaire au chanteur*, les syllabes muettes sont traitées dans ma traduction à peu près comme dans le langage courant et la déclamation dramatique ordinaire (par contre, l'élision de l'*e* muet avec une voyelle commençant le mot suivant, quoique fréquente, n'est pas toujours forcée). D'après ces principes, il n'a pas été tenu compte, hors de très rares exceptions, de l'*e* muet final faisant suite à une autre voyelle. L'*e* muet que précède une consonne simple n'a pas non plus, dans un grand

nombre de cas, de valeur musicale mesurable. Il arrive même, quoique beaucoup moins souvent, qu'une désinence féminine formée d'un *e* muet que précèdent deux consonnes n'a pas de note correspondante.

En résumé, on a cru devoir, sous la condition énoncée au commencement de ce paragraphe, user du droit — qui existe sans conditions dans le drame ordinaire — de négliger complètement l'*e* muet ou de le faire plus ou moins sentir, suivant les cas, afin de restreindre le plus possible l'importance illogique que bien des compositeurs lui ont prêtée et de rapprocher ainsi la déclamation française de celle qui donne au drame de Wagner une couleur phonétique si spéciale. Enfin cette déclamation prend par là une allure plus libre, plus énergique, plus résolument dramatique, plus vivante.

En conséquence, les exécutants ne devront donner aucune durée mesurable aux désinences féminines, dans les passages où aucune note ne correspond à ces désinences; si, par exemple, il n'y a que deux notes marquées pour le mot *épreuve*, l'une sur *é*, l'autre sur *preuve*, c'est que le caractère juste de la déclamation demande, en ce passage, que le mot *épreuve* soit traité comme un dissyllabe : le *v* final sera nettement entendu, mais il n'y aura pas de durée mesurable pour l'*e* muet. Si, au-dessus de la syllabe féminine, il y a une note liée à la note précédente, il faudra faire sentir cette syllabe avec la durée (toujours brève) qu'exige la note correspondante, mais en isolant le moins possible cette articulation vocale de l'articulation plus forte qui répond à la précédente syllabe. Si enfin la note qui correspond à la désinence féminine n'est pas liée, cette syllabe se fondra moins avec la précédente, sans pourtant jamais prendre plus d'importance que son rôle logique, toujours secondaire, ne lui en accorde ».

(Ernst. Traduction des *Maîtres Chanteurs*.)

Cette citation, peut-être un peu longue, nous a paru cependant fort intéressante à mettre en relief. Elle indique d'une manière très précise les idées qui ont cours sur la

question dans les milieux modernes. Il est bon que les chanteurs puissent se familiariser avec elles et se tenir au courant des innovations artistiques qui se font jour. Bien entendu, je n'entends pas dire par là que l'on doit adopter aveuglément toutes les nouveautés, mais c'est seulement en les connaissant qu'on peut les examiner, les juger et faire ensuite son profit des progrès accomplis.

De la prosodie.

DANS SES RAPPORTS AVEC LA COMPOSITION MUSICALE

A première vue, on serait peut-être tenté de considérer ce chapitre comme un hors-d'œuvre inutile, au milieu d'une étude qui s'applique spécialement au chant. Mais notre analyse sur les lois de la prosodie française nous paraîtrait forcément incomplète, si nous la limitions aux seules connaissances utiles aux chanteurs. Les compositeurs, je l'espère, ont pu puiser quelques renseignements utiles au milieu des développements que nous avons donnés à l'examen des longues et des brèves. Mais, à leur point de vue spécial, il subsiste encore quelques lacunes que nous croyons devoir combler.

En outre, on nous permettra de dire qu'il y aura plus d'entente vraie entre le compositeur et le chanteur, si celui-ci, à défaut d'études approfondies qui évidemment sortiraient du cadre de sa spécialité, possède quelques notions sur la contexture de la phrase musicale, sur la division de cette phrase en périodes plus ou moins développées, mais formant un tout homogène, enfin sur la manière de faire concorder, conformément à la saine logique, le texte grammatical et la musique.

Nous avons déjà fait entrevoir, quoique un peu vaguement, les règles qui doivent guider le compositeur; nous allons maintenant les préciser et entrer dans quelques détails.

Dans toutes les langues, la succession des sons forts et des sons faibles d'une part, des syllabes longues et des

syllabes brèves de l'autre, la rapidité plus ou moins grande que l'on imprime à tel ou tel membre de phrase, on peut même ajouter les différences d'intonation que l'on donne à tel ou tel mot, tout cela, dis-je, constitue, pour ainsi dire, une musique spéciale, une espèce de petite chanson que reconnaîtront toujours les nationaux et sans laquelle une langue, quelque correctement qu'elle soit prononcée, perd toute sa physionomie. L'analogie entre la langue parlée et la musique est tellement frappante à ce point de vue que, chez certaines peuplades sauvages, des explorateurs ont pu constater qu'il est difficile de reconnaître à première vue si les naturels parlent ou chantent.

Par conséquent, pour nous, l'idéal serait que la phrase musicale, parée de toutes ses ressources, s'appliquât à reproduire d'une manière aussi exacte que possible (ce serait peut-être ici le cas d'employer le mot d'harmonie imitative) la configuration même de la phrase grammaticale au point de vue matériel et parvînt, au moyen de la riche palette de son coloris, à peindre clairement les diverses idées ou sentiments que cette phrase exprime.

Nous allons examiner une partie de ces *desiderata*, c'est-à dire l'application de la musique à la prosodie, mais bien entendu nous nous occuperons seulement de la prosodie française, laissant à d'autres mieux qualifiés le soin d'élargir la question et d'étendre aux autres langues l'étude qui nous occupe.

Au chapitre précédent, l'on s'en souvient, peut-être, nous avons fait remarquer que, si nous nous servions des termes de longues et de brèves, c'était simplement pour nous conformer à l'usage établi. En réalité, en français, la différence de durée des longues et des brèves est peu sensible, au moins dans la conversation courante. La longue est plutôt une syllabe *forte* et la brève une syllabe *faible*.

Quoi qu'il en soit, comme dans la musique il y a aussi des sons forts et des sons faibles, il paraît donc tout naturel que, dans l'application de la musique aux paroles, on fasse coïncider les syllabes fortes avec les sons forts et les syllabes faibles avec les sons faibles.

(Rappelons à ce sujet que, dans la mesure à quatre temps, le 1er et le 3e temps sont des temps forts; dans la mesure à trois temps, le 1er seul est fort; dans la mesure à deux temps le 1er temps est fort et le 2e est faible).

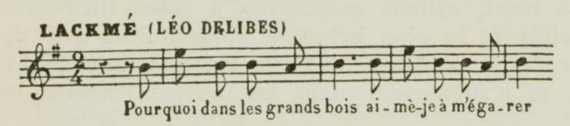
Nous avons vu aussi dans le chapitre précédent que les longues ne sont pas égales entre elles et qu'il en est de même des brèves. Nous avons même établi un tableau progressif qui nous donne la valeur relative des diverses syllabes.

De même on trouve dans la phrase musicale des valeurs inégales de toutes sortes, telles que ronde, blanche, croche, double croche, etc. L'analogie de la phrase musicale et de la phrase grammaticale est donc complète, d'où découle la nécessité de les faire coïncider dans toutes leurs parties.

De ces considérations on peut déduire les règles suivantes :

1re RÈGLE. *Les syllabes longues (ou fortes) doivent tomber sur les temps forts ou les parties fortes des temps, et les syllabes brèves (ou faibles) doivent tomber sur les temps faibles ou les parties faibles des temps.*

Exemple :



On peut voir que, conformément à la règle posée plus haut, la longue *quoi* du mot *pourquoi* tombe sur le temps fort. Il en est de même des longues *bois*, *mé* et *rer*.

La rigueur de la règle précédente n'est pas absolue, car on peut lui adjoindre le correctif suivant :

2e RÈGLE. *On peut faire tomber une longue sur un temps faible (ou la partie faible d'un temps) si l'on a le soin de prolonger cette longue sur le temps fort suivant (ou la partie suivante du temps) de manière à produire une syncope.*

Exemple :



Dans cet exemple la faute de prosodie est complètement évitée et l'arrangement est correct. Saint-Saëns du reste l'a employé fréquemment, c'est une forme qui lui est familière et que l'on retrouve souvent dans *Samson et Dalila.*

Autre exemple :



Ici aussi la faute est évitée, mais l'arrangement est un peu gauche et en tous cas l'exécution n'est pas très aisée.

Maintenant que le lecteur est familiarisé avec les règles fondamentales de la prosodie, il comprendra qu'en principe rien n'est plus mauvais que de placer sur un temps fort l'*e* muet, syllabe considérée à juste titre comme la plus faible et la plus brève de toutes. Dieu sait pourtant si cette faute est fréquente chez certains auteurs du siècle dernier et bien entendu dans les œuvres traduites de l'italien.

Cependant il importe d'observer qu'il est des cas où l'*e* muet peut coïncider avec un temps fort; c'est lorsque la longue qui précède cette muette a une grande durée (soit sur une note unique représentant une valeur longue, soit sur plusieurs notes successives).

Exemple :



Ce passage est absolument correct. J'ai à peine besoin d'ajouter que, dans l'exécution, il faudra éviter d'appuyer lourdement l'*e* muet et de le tenir au delà de la durée indiquée par l'auteur.

Citons maintenant un exemple assez curieux :



Ici la muette *ne* tombe sur le 3e temps (temps fort), mais observons que l'auteur n'a employé que des valeurs *égales*, ce qui déjà amoindrit beaucoup l'importance du temps fort. En outre nous savons que les chanteurs, ont, presque malgré eux, une tendance naturelle à attaquer le 1er son de chaque phrase un peu plus fortement que les suivants et même à le tenir un peu. Il s'ensuit que dans la pratique, cette faute de prosodie disparaît tout à fait et n'est nullement choquante. Je suis bien certain que l'auteur avait prévu que les choses se passaient ainsi.

L'exemple suivant est peut-être encore plus intéressant :



Là, pour un esprit superficiel, la faute est formelle et s'étale sans vergogne, mais il ne faut pas se hâter de porter un jugement irréfléchi sur l'arrangement écrit par l'auteur. M. Massenet est trop avisé et écrit avec beaucoup trop de correction pour qu'on puisse l'accuser d'avoir commis une maladresse d'écriture. Nous savons tous avec quel soin (je dirais presque avec quelle minutie, si je ne craignais que ce mot ne pût être pris en mauvaise part) sa musique est construite et de quelle virtuosité dispose l'auteur de *Manon*.

Nous devons donc chercher dans d'autres considérations l'explication de cette apparente défectuosité.

Remarquons tout d'abord que la mélodie *Enchantement*, d'où est extrait le fragment que nous venons de citer, a comme caractère spécial une fantaisie, un abandon qui cadrent tellement avec l'essence du sujet traité par le poète, que l'on voit bien que le désordre constaté est entièrement *voulu*.

D'autre part on peut observer que M. Massenet a accumulé dans ce passage (de même que dans d'autres du même morceau) tous les moyens propres à lui enlever la possibilité d'être choquant.

Tout d'abord il a surmonté la longue *an* d'un petit trait qui indique qu'il faut l'accentuer, malgré sa coïncidence avec la partie faible du temps; en outre l'accompagnement porte seulement un accord au 3e temps et reste immobile pendant le 4e temps, comme pour laisser au chanteur ses coudées franches en ce qui concerne la *diction* des mots qui terminent la mesure.

L'interprète peut ainsi à son aise *dire* ces mots avec la valeur réelle que comporte chaque syllabe sans s'astreindre à un rythme formel qui n'est pas dans la pensée de l'auteur. Par conséquent, de même que pour l'exemple tiré de *Pensée d'automne*, dans la pratique la faute apparente de prosodie disparaît absolument et il n'y a plus à cet endroit qu'un effet de *tempo rubato* qui est du reste assez souvent dans les habitudes de M. Massenet, que dis-je? qui est dans le fond même de son tempérament artistique et qui, joint à tant d'autres précieux dons que la nature lui a prodigués si généreusement, fait de lui le *Chopin* du chant.

Au début de ce chapitre nous avons fait remarquer que, de même qu'il y a dans la langue grammaticale des longues et des brèves, il existe dans la langue musicale des valeurs de durée inégale et qu'il est naturel de faire coïncider celles-ci avec celles-là, conformément à la logique.

Mais l'analogie frappante que l'on constate entre ces deux langues ne s'arrête pas là. La construction de la phrase grammaticale peut affecter des formes multiples et com-

prendre des membres de phrase plus ou moins longs. De même on retrouve dans la phrase musicale des divisions plus ou moins fréquentes et plus ou moins longues.

Nous pouvons donc ajouter aux deux règles précédemment posées la suivante qui en forme le complément et qui réalise avec elles un tout homogène.

3e RÈGLE. *On doit faire coïncider dans toutes leurs parties les divisions de la phrase grammaticale et celles de la phrase musicale.*

Voici à cet égard quelques explications complémentaires. Les divisions de la phrase grammaticale sont indiquées d'une manière précise au moyen de la ponctuation. Il est donc absolument nécessaire de ne pas les traiter en quantité négligeable lorsqu'on compose un morceau de chant. Rien n'est plus choquant que de voir une phrase mélodique continuer imperturbablement sa marche, sans tenir compte des arrêts marqués par les points, virgules, etc.

De même il faut éviter soigneusement que le sens musical s'arrête et indique une conclusion, lorsque la phrase grammaticale n'est pas terminée.

DES RENTRÉES SANS RESPIRER DANS LE CHANT.

La troisième règle que nous venons de poser nous amène à parler des rentrées sans respirer. Ce genre d'effet a eu, à une certaine époque, un succès inouï aussi bien chez les artistes que parmi le public.

Toutes les fois qu'après un développement quelconque le motif revenait, il était de règle d'enchaîner la dernière note de la phrase ainsi développée avec la première du motif de rentrée. Pas un chanteur n'y aurait manqué et bien entendu on ne s'occupait nullement si les paroles ainsi enchaînées sans interruption aboutissaient à des non-sens.

Citons, par exemple, ce passage de l'air de la Pâque dans la *Juive*, morceau capital où tout le public attendait (!!) le Ténor



Voici comment on exécutait ce fragment. Tout d'abord, conformément aux principes du Grand Art (?), on considérait comme obligatoire de ne pas respirer entre le mot *irrité* et le mot *Dieu*. De plus on faisait un long point d'orgue sur le *fa* indiqué par une ronde qui coïncide avec la syllabe *té*, de manière à avoir le temps d'exécuter lentement sur cette note un diminuendo savamment progressif et à faire attendre (on employait même le mot *désirer*) la note de rentrée, toujours précédée d'un coulé caressé avec amour.

On regardait l'exécution instrumentale de tous ces menus détails comme le *summum* de l'art. Aussi les artistes n'hésitaient pas à lui sacrifier tout, même le sens commun.

Naturellement pour réussir pleinement, l'exécutant avait besoin d'une respiration très longue, base de tout l'effet (puisque effet il y a). Il fallait donc prendre haleine le plus tard possible. Dans ces conditions on plaçait une respiration après le mot *père*. La combinaison aboutissait ainsi à séparer le substantif *père* de l'adjectif *irrité*, ce qui est déjà assez réussi comme incorrection[1] et de plus à réunir deux mots *irrité* et *Dieu* qui n'ont que faire de se trouver accolés. On avait alors cette phrase qui n'a plus de sens :

et demande la vie à son père... irrité Dieu.

Cet arrangement a eu pendant longtemps force de loi

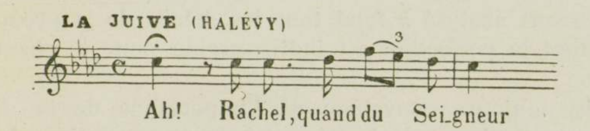
1. Observons que, même en supprimant cette respiration, l'arrangement reste mauvais et que la phrase n'a guère plus de sens.

et pas un artiste soucieux de sa réputation n'aurait tenté de s'y soustraire, de peur d'être taxé d'ignorance ou de manque de goût. De nos jours encore la force de l'habitude (ou si l'on veut, de la tradition!!) est telle que beaucoup de vieux professeurs enseignent de cette manière l'exécution de ce passage et préconisent d'ailleurs d'une manière générale ces effets illogiques et absurdes.

Je ne saurais trop engager les jeunes artistes à abandonner délibérément tous ces oripeaux, usés à la corde et rococo en diable, qui ne trompent personne et qui n'ont rien de commun avec l'art.

Si les rentrées sans respirer peuvent parfois avoir quelque piquant au point de vue purement instrumental, il ne faut les admettre que si la jonction des paroles est possible et forme un sens raisonnable.

Ainsi je citerai l'exemple suivant qui provient du même opéra que le précédent.



Ici il n'y a aucun inconvénient à faire la rentrée sans respirer, la logique n'est pas offensée.

J'attirerai encore l'attention de mes lecteurs sur le passage suivant :



Beaucoup d'artistes s'entêtent à respirer après le mot *aider* et par contre à ne pas respirer après le mot *souffrir*, afin de lier les deux membres de phrase. Cet arrangement est absurde et ne répond à aucune nécessité musicale ou instrumentale. Conformément aux règles de la saine diction, il faut dire d'une seule respiration

veut m'aider à souffrir

et respirer après ce dernier mot, de manière à indiquer la ponctuation qui précède le mot *non*. On respectera ainsi le sens des paroles, ce qui est une des règles fondamentales du chant moderne.

Qu'il nous soit permis maintenant de faire un retour en arrière et de mesurer le chemin parcouru depuis le début de cette étude.

Après avoir examiné la constitution de la voix et les conditions dans lesquelles doit se mouvoir un instrument aussi délicat pour conserver sa pureté (je dirais même sa santé), nous avons analysé à fond tous les détails de la prononciation dont la perfection est indispensable pour le chant moderne.

Puis, toujours convaincu de l'importance de la diction proprement dite et de la nécessité de sa correction absolue, nous avons étudié la ponctuation grammaticale dans ses rapports avec le chant et enfin nous avons donné à la prosodie si souvent négligée l'importance qui lui convient.

Il semblerait dès lors que notre tâche est terminée et que nous avons embrassé l'ensemble des principes qui font du chant un art si complexe. Ce serait là commettre une erreur très grande. Car, à mon sens, tout ce que nous avons étudié jusqu'ici n'est que l'*orthographe* du chant et pas davantage. Je dois reconnaître à la vérité que jusqu'à nos jours les études n'allaient guère plus loin. Le côté purement *artistique*, qu'il faut considérer comme indépendant des nécessités ou des caprices de l'instrument, n'était enseigné que par bribes ou à peu près, chaque élève imitant consciencieusement son professeur et naturellement, selon la loi

humaine, prenant le plus souvent ses défauts, parfois même ses qualités.

Il n'existait pas à ce sujet (je dirais presque il n'existe pas) un corps de doctrines fondé sur le raisonnement, puisé aux sources les plus pures de l'art, bien délimité, par conséquent capable de fixer les idées des chanteurs. Si l'orthographe du chant avait ses règles, le style n'en avait pour ainsi dire aucune et était laissé à l'appréciation de chacun. Cette lacune, nous nous sommes proposé de la combler. C'est là le sujet d'étude que nous avons choisi pour notre troisième partie. On verra par les développements qu'il nécessite combien grande est son importance.

Fidèle à la méthode analytique que nous avons suivie jusqu'ici, nous porterons nos investigations partout, suivant pas à pas et dans leur ordre rigoureux les opérations dont l'ensemble constitue la déclamation, l'expression, le style enfin.

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE

DE LA VOIX.

DEUXIÈME PARTIE

PRONONCIATION.

TROISIÈME PARTIE

DE LA PROSODIE



Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie 41, rue du Metz, Lille. — 2052 a.





